

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHES SUR
LE SURREALISME

MÉLUSINE

N° II : OCCULTE-OCULTATION

ETUDES ET DOCUMENTS REUNIS PAR HENRI BEHAR



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

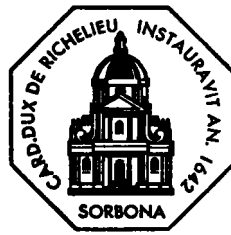
**Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme
(Paris III)**

Publiés avec le concours des Publications de la Sorbonne

MÉLUSINE

Études et documents réunis par

HENRI BÉHAR



L'AGE D'HOMME

*Les propos tenus dans cette revue
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

Copyright © 1981 by Editions l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

« Et lors fist un moult doulereux
plaint et un moult grief souspir, puis
sault en l'air, et laisse la fenestre, et
trespasse le vergier. Et lors se mue en
une serpente grant et grosse et longue
de la longueur de XV. piez. »

Jean d'ARRAS,
*Le Roman de Mélusine
ou l'Histoire des Lusignan.*

OCCULTE· OCCULTATION

ÉSOTÉRISME ET SURRÉALISME

Robert KANTERS

Partons du plus haut.

La définition du point suprême par André Breton dans le second manifeste du surréalisme a été cent fois citée :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.

Et jusque dans les exposés élémentaires des doctrines ésotériques, comme celui de M. Luc Benoist (*Que sais-je?* p. 27), on trouve une sorte d'hymne à un point de résolution des contraires, à un point qui est à la fois de départ et d'arrivée, origine et accomplissement, principe et fin, figure d'un état primordial que l'on retrouve aussi bien dans la tradition chinoise que dans la tradition islamique, dans la Kabbale comme dans le Pax inscrit au seuil des monastères bénédictins.

Le rapprochement ainsi indiqué est si frappant et si important que la convergence du surréalisme et de l'ésotérisme ne semble présenter aucune difficulté. Mais, au contraire, l'historique de leurs rapports révèle bien des contradictions. On imagine par exemple que le sang d'André Breton ne devait faire qu'un tour à l'idée qu'un René Guénon pût considérer le point suprême comme le centre de la croix, même si celle-ci était considérée comme un symbole fondamental beaucoup plus large que dans le christianisme. Le surréalisme en effet est violem-

ment anti-religieux, furieusement athée, volontairement matérialiste, alors que les doctrines ésotériques s'appuient volontiers sur les textes sacrés, entretiennent des rapports avec les doctrines religieuses même en dégageant un parfum d'hérésie, et sont d'inspiration spiritualiste. Le surréalisme refuse d'être un surnaturalisme, tout en prétendant pousser aussi loin et aussi profond que possible l'exploration de la réalité. Aux débuts du mouvement surréaliste enfin, l'opposition est d'autant plus vive qu'elle a aussi un aspect politique. On peut considérer en simplifiant beaucoup les choses que les doctrines ésotériques apportent de l'eau au moulin religieux, alors très conservateur, tandis que le surréalisme par désir de rompre avec le désordre des temps, par générosité aussi, partage l'espérance du jeune communisme. Le surréalisme se met au service de la révolution. Ce qui implique l'adhésion au matérialisme historique. Quelques-uns, comme Aragon, ne reviendront pas sur ce choix, mais peut-on encore les considérer comme surréalistes au sens de leur jeunesse? André Breton cherchera un difficile dépassement, il considère qu'il y a bien une révolution à faire, non seulement contre un état de l'organisation sociale et économique, mais surtout contre la condition de l'homme même sur cette terre, limité et souffrant. C'est une révolution romantique, prométhéenne, en faisant quelques réserves sur ce mot galvaudé. Mais cette position est-elle compatible avec un matérialisme historique cohérent? Breton protestera toujours de son attachement au matérialisme. Mais sa conception de l'homme et de sa destinée ne proteste-t-elle pas contre ces affirmations? Et n'a-t-il pas élaboré à travers ses expériences et ses réflexions une sorte d'ésotérisme à la recherche d'un équilibre purement humain?

Dès le départ, l'activité surréaliste fait une place importante à des méthodes que l'ésotérisme n'a pas toujours dédaignées, mais qui relèvent plutôt de ce que nous appelons la parapsychologie: jeux de mots et de hasard, cadavres exquis, écriture automatique, sommeil et rêves... Il ne s'agissait naturellement pas d'adhérer à une métapsychique dont l'heure de gloire était passée, ni encore moins aux niaises élucubrations du spiritisme dont Breton fait justice. Mais de mettre l'esprit en liberté par rapport aux contraintes utilitaires, de rendre aux mots leur élasticité en dehors de toute syntaxe et de toute logique. Mais il est clair qu'il ne s'agit pas d'expériences sur le langage et ses mécanismes, mais de tentatives de sondage et d'exploration dans les régions désertes de l'esprit humain. N'y a-t-il pas en nous un dépôt, un savoir caché recouvert et non découvert par le discours rationaliste? Le hasard des associations ne nous offre-t-il pas une chance de passer par une faille de ce discours et d'atteindre le réel-surréel? Et le sommeil, le discours en état second n'est-ce pas une autre ouverture? Ici, nous sommes en plein dans une voie empruntée par les occultistes. Depuis les pythies de l'antiquité jusqu'à nos médiums, l'ésoté-

risme n'a jamais manqué de ce genre d'auxiliaires. Au XVIII^e siècle, dans la loge martinéziste de Willermoz à Lyon, c'est-à-dire dans un milieu de haute tenue intellectuelle et morale, on avait déjà recueilli « les sommeils » d'un agent avec le plus grand respect et on a publié ces textes de nos jours. Somnambulisme de la pensée qui n'est guidé chez les surréalistes par aucune doctrine préconçue, aucun enseignement magistral, mais qui espère rapporter un supplément de connaissance sur l'étoffe dont est fait le songe de notre vie.

Tout cela, et l'étude de ce que l'on appelle à la légère la folie sur laquelle Freud vers ce temps-là apporte des idées nouvelles, peut passer pour des applications d'une méthode expérimentale. Il n'est sans doute pas toujours facile de faire entrer cette connaissance de l'esprit dans le cadre du matérialisme, mais Breton, pendant un temps, fait des concessions pour y parvenir, cherche des conciliations. Et il n'en est que plus ferme pour rejeter tout ce qui ressemble à un ésotérisme doctrinal et risquerait de l'entraîner trop loin.

Cependant, les correspondances entre les deux "modes de pensée sont trop évidentes, comme nous venons de le dire pour les sommeils. L'attrait personnel de Breton pour les ésotéristes est manifeste. Il se réfère à chaque instant, même dans des textes anciens, à quelques-uns des auteurs de la tradition, il a une tendresse particulière pour les alchimistes, il se réfère à Jacob Boehme, et il fait une grande place à Eliphas Levi aux ouvrages duquel il doit sans doute beaucoup. L'alchimie lui apparaît bien comme elle est, non comme une chimie hasardeuse ou une recherche de l'or et de sa puissance, mais comme une voie de transmutation intérieure, une recherche du trésor des pouvoirs perdus de l'humanité. Car il y a bien dans le surréalisme l'idée d'une chute première et d'une nécessité de réintégration, même si cette chute n'est pas considérée et exprimée d'un point de vue moral, même si l'opposition la plus inexpiable est entre la condamnation chrétienne de l'amour physique et l'exaltation surréaliste de l'amour charnel. L'exploration ou le pressentiment de la surréalité conduit Breton et ses amis à élaborer une conception du monde et en particulier du langage difficilement réductible au matérialisme, au biologique ou au social. Ainsi la place importante qui est faite dans la vie au hasard objectif oriente, sinon vers une idée de la providence, du moins vers celle d'un plan préétabli par quelque grand architecte de l'univers. Ainsi, l'évocation des grands transparents, ces êtres supérieurs à nous qui interviennent peut-être dans notre destin par les cyclones (auxquels on donne un nom propre...) et par les guerres un peu comme nous intervenons d'un coup de pied dans la vie des fourmis, cette évocation modifie la hiérarchie des êtres, même si Breton précise bien qu'il s'agit d'animaux, dont nous serions les parasites selon une suggestion de Novalis, et non d'anges gardiens ou destructeurs. A propos de ces puissances, on

est tenté de penser que la mythologie surréaliste fait quasiment meilleur accueil aux puissances du diable qu'aux puissances divines. Peut-être parce qu'il y a souvent dans l'attitude surréaliste une peur ou une angoisse sans explication, qui trouve sa forme la plus élémentaire dans le goût délicieux pour le roman noir, pour *Otrante* ou pour *Melmoth* que M. Julien Gracq fera revivre d'une manière beaucoup plus concertée, et sa forme la plus haute dans une sorte de tremblement religieux au seuil des grands mystères : Breton sera profondément impressionné par la phrase sacrée d'Eleusis selon Eliphas Levi : « Osiris est un dieu noir ». Breton devait bien y entendre l'écho de la « nuit blanche et noire » du dernier message de Nerval, il y vidait sans doute ces mots de tout contenu religieux, mais il ne pouvait chasser du même coup la coloration du monde surréaliste qui est bien un monde du combat de l'obscurité et de la lumière. Combat dans lequel l'homme dispose de deux armes, l'amour, union, fusion de l'homme et de la femme, et la poésie.

La poésie, qui est bien une moderne alchimie. Il ne suffit pas d'aller répétant la formule de Rimbaud et les gloses de beaucoup d'autres, il faut que l'assemblage des sons, des mots et des images compose le Sésame des cavernes où sont entreposées les richesses accessibles à l'esprit, il faut que par son poème, le poète parvienne à sa propre transmutation intérieure, qu'il parle d'or et soit d'or. Le reste est littérature. Et cette conception même de la parole (du verbe) est conforme à tout l'enseignement ésotérique et mystique.

Vers 1929, alors que les préoccupations politiques du surréalisme sont au premier plan de son activité, apparaît un groupe plus jeune, dont les relations avec Breton sont intéressantes. Il s'agit du Grand Jeu, le groupe de Roger Gilbert-Lecomte, de René Daumal et de quelques autres. Sur la critique révolutionnaire de la société contemporaine, les deux parties sont d'accord et les jeunes gens du Grand Jeu conservent leur admiration à André Breton qui est un peu considéré par eux comme un père fondateur. André Breton a-t-il voulu les ramener dans son église par simple goût du pouvoir personnel ? Il semble avoir manié les menaces et les avances, essayé de détacher du Grand Jeu Rolland de Renéville dont le livre *Rimbaud le voyant* faisait grand bruit (plus tard, Benjamin Fondane publia un *Rimbaud le voyou* comme s'il y avait opposition et incompatibilité entre les deux attitudes). Puis Breton essaya de faire définir une position commune à propos de Trotski alors exilé, il dénonça la présence dans le groupe du Grand Jeu d'une brebis galeuse, Roger Vailland, soupçonné d'avoir fait l'éloge du préfet de police Jean Chiappe, et, plus tard, stalinien de stricte observance. Mais à distance, nous voyons mieux que l'opposition entre les deux mouvements tenait à des raisons beaucoup plus profondes. Roger Gilbert-Lecomte et René Daumal sont comme les surréalistes opposés au désordre du monde capitaliste et à son idéolo-

gie philosophique et religieuse. Ils prêchent la révolution, et encore plus la révolte, ils sont proches de la partie négative du surréalisme et même de Dada. Mais ils ne s'arrêtent pas là, ils essaient de proposer une nouvelle voie à l'homme. Alors que Breton est dans une certaine mesure bloqué provisoirement par son adhésion à Moscou et au matérialisme historique, René Daumal et son ami se dégagent entièrement de l'opposition entre la matière et l'esprit, ils professent un non-dualisme, un monisme dont ils chercheront les bases et les formules dans la philosophie occidentale d'un Spinoza et surtout dans les doctrines orientales. C'est à partir de ce monisme que les divergences entre le surréalisme de Breton et le Grand Jeu vont s'accroître. Par exemple l'athéisme foncier de Breton devait se révolter en lisant dès la mise au point placée en tête du numéro 2 de la revue et signée par ses deux directeurs une définition de Dieu comme « état limite de toute conscience saisissant la Conscience elle-même dans le secours d'une individualité ». Le Grand Jeu n'aura que trois numéros tandis que le navire du surréalisme continuera sa traversée. Mais c'est beaucoup plus qu'un incident de parcours. La critique de ces jeunes gens atteint le surréalisme dans ses œuvres vives, même si André Breton n'en a sur le moment qu'une conscience diffuse. Ces disciples infidèles sont en un sens des précurseurs, ils devancent le maître. Hanté par le désir d'aller aux frontières de la mort et d'en revenir, René Daumal projettera d'abord d'élaborer une métaphysique expérimentale. Il sera séduit par l'enseignement des disciples de Gurdjieff, peut-être parce que dans leurs travaux, ils faisaient une large place aux exercices du corps associé ainsi à la recherche de la connaissance. Et plus encore, dès le temps du Grand Jeu, Daumal est sensible à l'enseignement de l'homme qui a été la plus haute figure de l'ésotérisme traditionnel au XX^e siècle, René Guénon. Par Guénon, Daumal sera dirigé vers l'étude des doctrines hindoues, d'une part il deviendra un sanscritiste pour accéder aux textes eux-mêmes, d'autre part il essaiera de donner une figure à son propre itinéraire spirituel dans ses récits, *la Grande Beuverie et le Mont Analogue*. De la voyance de Rimbaud à la grande tradition orientale, le Grand Jeu se situe sur la voie royale de l'ésotérisme.

André Breton a-t-il finalement suivi un chemin analogue? Il avait toujours montré de la curiosité pour les « sciences occultes », c'est-à-dire qu'il ne pouvait a priori écarter ce qui promettait à l'homme de dépasser sa condition, d'accéder à un sur-réel. Naturellement avec un rigoureux esprit critique, il était amené à rejeter l'occultisme de bazar, la métapsychique de music-hall, les doctrines secrètes monnayées sur la place publique par des mages de carnaval, le spiritisme de pacotille. Mais par l'étude du hasard objectif, par la pratique de l'écriture automatique, il essayait de forcer les frontières. Et, en même temps, il accordait de plus en plus d'importance à deux lignées, celle des

poètes voyants, et celle des hermétistes. La pression politique est moins forte sur lui, et, bientôt, il sera en butte aux injures des communistes marxistes furieux de le voir prendre ses distances. Il ne faut pas essayer de convertir Breton, qui est resté fidèle aux principes de sa jeunesse surréaliste. Mais on ne peut nier son attirance pour un autre courant de pensée. Les textes les plus significatifs me paraissent *Arcane 17* publié à New-York vers la fin de la guerre et la longue préface à *L'Art Magique* qui date de 1957.

Le seul titre *d'Arcane 17* est déjà une indication. Le livre est placé sous l'invocation de la dix-septième lame du tarot, l'Etoile, qui peut aussi parfois être interprétée comme un signe du porteur de lumière déchu, Lucifer. On peut trouver dans le texte une allusion à ce personnage, inspirée peut-être par *la Fin de Satan* de Victor Hugo, mais le petit livre est littéralement imprégné de références occultistes et on y trouve même une reconnaissance de dette : « L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel. » Et Breton de mettre en lumière les rapports des grands poètes du dernier siècle avec les ésotéristes, à commencer par Hugo (et l'hommage de Breton nous paraît autrement juste et clairvoyant que le fameux « Victor Hugo hélas » de Gide) en continuant par Baudelaire et Rimbaud pour aller jusqu'à Apollinaire, parrain du surréalisme. Breton est amené à citer au passage Fabre d'Olivet, Swedenborg, voire Pythagore. *Arcane 17* est un hymne vibrant à l'amour humain, à l'amour charnel de l'homme et de la femme enfin réhabilité après des siècles de christianisme, seul moyen de dépasser l'opposition de l'existence et de l'essence, et c'est aussi une méditation géographique ou géologique, ou mieux encore géo-métaphysique. Ici, comme pour la théorie des grands transparents, c'est à Novalis, poète et occultiste, que Breton nous invite à penser. Les formes des cristaux et des rochers peuvent nous apparaître comme les signes d'un plan général de l'univers, et, par conséquent, comme des signes et des symboles de notre propre nature, si on admet avec tout l'ésotérisme l'étroite correspondance du microcosme et du macrocosme. Peut-être aujourd'hui pourrait-on trouver le prolongement de la ligne de pensée qui va de Novalis à André Breton chez un Julien Gracq ou chez un Ernst Junger.

Le génie de Novalis a été un phare pour André Breton. On le voit également citer très souvent Eliphas Lévi, ce qui peut surprendre car celui-ci semble bien avoir été un érudit et un vulgarisateur dans le domaine de l'occultisme et de la magie plutôt qu'un grand initié ou un mage. Mais Breton a sans doute appris beaucoup de choses dans ses œuvres. Quant à René Gué-

non, l'évolution de Breton est encore un trait significatif. Les hommes du Grand Jeu ont été très attentifs à la pensée de Guénon, et nous avons signalé son influence sur Daumal. Les surréalistes eux-mêmes ne pouvaient l'ignorer. Pourtant, Breton ne semble pas en faire grand cas d'abord, il ne le citera que deux fois en passant dans ses *Entretiens* radiophoniques avec André Parinaud. Ici encore, l'opposition est manifeste : si le surréalisme se voulait au service de la révolution aux côtés des marxistes, René Guénon ne prenait pas position dans les querelles politiques anecdotiques, mais il était vu avec sympathie par des hommes d'Action Française et sa pensée était de « droite », c'est-à-dire réactionnaire et aristocratique. Il considérait Marx et Freud comme des alliés de la contre-initiation luciférienne ou satanique qui allait conduire le monde occidental à sa perte, et on ne peut lui donner tort aujourd'hui. Pour lui, qui voulait n'être que le porte-parole de la Tradition, les surréalistes apparaissaient comme des jeunes gens turbulents et tapageurs, plus proches des gentils mystificateurs que des mystiques. M. Eddy Batache, qui a consacré un excellent petit livre aux rapports de Breton et de Guénon sous le titre *Surréalisme et tradition*, remarque qu'on ne trouve qu'une seule mention du nom d'André Breton sous la plume de Guénon, et encore sous une forme ironique, dans un compte rendu d'une anthologie littéraire de l'occultisme que nous avons préparée, M. Robert Amadou et moi. Notre objet était d'essayer de suivre le filon ésotérique à travers l'histoire littéraire, et nous avons fait place à André Breton parce qu'il a évidemment été touché par cette veine, et non bien entendu pour le mettre au rang d'Hésiode ou de Platon. D'ailleurs, dans un texte tardif, Breton finit par rendre hommage à René Guénon, pour sa rigueur intellectuelle, pour la justesse de ses exposés des doctrines orientales, mais bien entendu sans le suivre dans les voies de la métaphysique traditionnelle. C'est la rigueur intellectuelle de Breton lui-même qui ne lui permettait pas d'aller plus loin.

La longue et très importante introduction à l'ouvrage collectif sur l'art magique ouvre encore d'autres passages. André Breton part d'une réflexion sur la nature de la magie et sur la question si longtemps tournée et retournée par les sociologues des rapports entre la magie et la religion. Breton connaît bien les travaux de l'école française de Durkheim, de Mauss, de Lévy-Bruhl, moins bien sans doute ceux de Lévi-Strauss qui, d'ailleurs, n'avaient pas encore en ce temps-là leur brillante gloire académique. La distinction classique entre la religion qui supplie et la magie qui prétend contraindre convient à Breton. Il ne veut pas d'un Dieu. il ne veut pas d'une prière (mais à rebours la profanation de l'hostie d'Uccello le fascine), il accepte une unité cosmique, avec toutes ses échelles de la pierre à l'homme et peut-être à un au-delà animal, avec toutes ses correspondances aussi et pour l'homme avec tous ses moyens d'action.

L'art surréaliste prétend être la mise en lumière et la mise en œuvre d'une magie. L'écriture automatique et les « jeux » surréalistes sont une magie au petit pied, une tentative pour contraindre l'univers à avouer quelques-uns de ses secrets. Et comme il s'agit dans cet ouvrage des arts plastiques, on doit rappeler que la peinture a toujours été une voie de recherche du surréalisme. Moins la peinture « officielle » des artistes les plus connus comme Braque et Picasso, que la peinture d'une certaine lignée dont Chirico est sans doute la plus haute figure; et Marcel Duchamp le mécanicien, le machiniste ou le magicien. Les villes, apparemment désertes de Chirico, sont sans doute hantées par les transparents, les invisibles. La peinture surréaliste raffine sur le fantastique des romans noirs dont nous savons qu'André Breton était friand, ou peut-être dans une partie de l'œuvre de Dali sur le noir du marquis de Sade. Ce théâtre semble parfois appuyer un peu brutalement sur ses effets, mais il peut aussi rejoindre les imaginations d'Hoffmann et surtout d'Achim von Arnim que Breton révérait, et le jeu des formes prend alors une signification plus proche de l'ésotérisme.

L'art magique retient André Breton et ses amis parce qu'il est une approche non-religieuse du mystère, un art expérimental, l'expérience des « primitifs », des sauvages étant ici plus vivante et plus enrichissante que l'expérience des savants rationalistes. Cet appel à la magie doit également être entendu dans la poésie surréaliste. Ici, les précurseurs les plus manifestes sont sans doute William Blake, Novalis, Holderlin ou Nerval et Baudelaire. Le poème ne doit pas être confection d'un bibelot d'inanité sonore, comme cela a malheureusement été trop souvent le cas même au sein du surréalisme, mais trouée vers l'autre réalité, vers l'océan où la splendeur éclate. Les mots et les espaces entre les mots doivent composer un dessin ou une architecture vers lesquels nous n'avons pas d'autre voie d'accès. Et cette architecture est celle du symbolisme universel.

Du coup s'ouvre une autre grande voie de la connaissance traditionnelle, celle de l'alchimie. Peut-être Breton et ses amis ont-ils été sensibles d'abord à la poésie du langage hermétique, à ces couleurs qui se muent les unes dans les autres, à ce bestiaire fabuleux, à ces hiéroglyphes qui semblent surgir de la matière elle-même plus qu'ils ne sont imprimés sur elle. Mais de toute évidence, l'alchimie n'est pas un jeu plus ou moins cupide de transmutations. Elle est recherche de la matière, c'est-à-dire de la pure matière dont l'univers a été fait au premier instant, de l'étoffe ou de la glaise dont le Créateur (mais ce mot n'est pas pour les surréalistes) a taillé ou pétri toutes les choses de ce monde et peut-être toutes les âmes. Et l'alchimie est du même coup purification du cœur et de l'esprit de l'alchimiste, de l'adepte et ascèse préparatoire à sa réintégration. Ce qui séduit Breton dans l'alchimie, c'est le caractère matériel des symboles et des opérations, c'est la contiguïté, si on peut dire, des opé-

rations matérielles et spirituelles. D'où l'élan de Breton vers Agrippa ou vers Paracelse, ce génie qui a bien mérité d'être considéré comme surréaliste avant la lettre, d'où son respect pour la grandeur du XIV^e siècle. L'alchimie n'a pas toujours été considérée d'un bon œil par la religion. Et, pourtant, elle a réussi à sculpter ses symboles aux porches des cathédrales. A lire Fulcanelli (*Le Mystère des cathédrales*), on a parfois l'impression que ces temples ont été érigés non pour la Vierge ou pour son fils, mais pour Hermès Trismégiste, et cela ne serait pas pour déplaire à André Breton. Impossible enfin de soutenir que Breton fait un usage purement esthétique du langage hermétique, ce serait à la fois contraire à la nature de l'alchimie et à la nature de la poésie surréaliste. Le langage alchimique, en effet, est un langage rigoureux avec des correspondances étroites au moins à l'intérieur d'un même texte, et à la limite, les images ne disent pas ce qu'elles disent, mais le sont. Et la poésie surréaliste est également rigoureuse, parce qu'elle est le seul chemin vers la vérité, avec l'amour. Sur la valeur et la puissance de l'amour comme moyen d'approche de la réalisation, de *Nadja* à *Arca-ne* 17, l'enthousiasme et la conviction de Breton n'ont jamais varié. On pourrait dire que, sur ce point, il est non seulement romantique mais encore platonicien.

Les rapports entre ésotérisme et surréalisme sont donc étroits sur bien des points. Mais il y a aussi des incompatibilités. Elles tiennent principalement à la violente opposition de Breton à toute religion. Attitude antireligieuse qui a deux aspects, l'anticléricisme et l'athéisme. Anticléricisme provoqué par un clergé étroitement conservateur que le pape lui-même n'arrivait pas à rallier à la société moderne, par un clergé qui avait béni avec résignation les sanglantes boucheries, les monstrueuses hécatombes de la guerre. Athéisme attisé par le scientisme de l'époque, par le matérialisme conquérant. Cela entraîne immédiatement le refus de toute idée de rédemption, de réintégration, de faute et de rachat, alors que ces idées sont des idées-programme de l'ésotérisme occidental. L'homme doit redécouvrir ses pouvoirs naturels, qui sont immenses, mais il doit les redécouvrir seul, sans le secours d'une grâce ou le concours d'une initiation. Le groupe surréaliste n'a jamais formé une secte ou une église, et si on a parfois plaisamment parlé d'André Breton comme d'un pape maniant les excommunications, il n'y avait là qu'un souci de rigueur intellectuelle souvent clairvoyant au-delà des querelles de personnes et des incidents de parcours. Le suicide de René Crevel est peut-être un hommage d'une faiblesse à une force. En tout cas, le groupe surréaliste n'a jamais été un groupe fermé à la manière des communautés initiatiques. André Breton répudie toute communication qui pourrait venir d'en-haut, qui serait une révélation au sens chrétien et même au sens de la Tradition primordiale. Et au terme, s'il assigne à l'activité de l'esprit la recherche du point suprême,

ce n'est pas, malgré la similitude des langages que nous relevions au début de ces pages, comme d'un paradis, d'un endroit de bonheur et de paix, mais comme un sommet de la connaissance auquel l'homme peut parvenir par ses propres moyens, par la poésie et par l'amour (l'amour fou qui est peut-être une sorte de révélation privée ?), même s'il le faut en utilisant les clés proposées par l'ésotérisme et tout spécialement par l'hermétisme. Chef vigilant d'un groupe qui a été bien autre chose qu'une école littéraire, André Breton est en même temps un aventurier solitaire de la connaissance. Il a connu bien des difficultés, bien des querelles, bien des tempêtes qui ont conduit beaucoup de ses compagnons au reniement et au suicide. Mais, sous la rigueur que lui imposait la recherche de la vérité, l'homme connaissait la compassion, l'amitié et l'amour. Il ne pouvait renier, chez les surréalistes des nouvelles générations, les manifestations folkloriques de farces et attrapes irrévérencieuses, parce qu'il ne pouvait et ne voulait renier aucun aspect de la révolte toujours nécessaire. Mais il ne faut pas s'arrêter à ces signes extérieurs qui avaient sans doute dupé René Guénon lui-même, la vérité du surréalisme est plus secrète, elle nous interpelle dans tel poème de Jean-Pierre Duprey, telle page de Gracq, telle image d'un grand artiste. Une grande sculpture de Max Ernst dans un musée ou dans la vitrine d'une galerie nous ébranle comme l'apparition du Minotaure.

Le surréalisme, souvent réduit à ses manifestations littéraires ou plastiques, mal compris, vilipendé, fera sans doute figure de la plus importante manifestation du XX^e siècle. Il apparaît comme plus radical que le communisme parce qu'il a eu le sens d'une révolte plus totale que la révolution contre un régime économique et politique. Les communistes le décrivent ou le ridiculisent parce qu'il risque de détourner des énergies révolutionnaires de tâches immédiates et à court terme, de fausser le jeu des ambitions nationales. Mais, dans le domaine intellectuel, le surréalisme risque aussi de l'emporter sur d'autres « ismes » comme l'existentialisme ou le structuralisme, même si ces doctrines contiennent des éléments utiles, parce que le surréalisme seul admet et exige à la fois une conception globale de la destinée humaine. L'existentialisme et le structuralisme limitent leur conception de l'homme et de son devenir parce qu'ils restent fidèles au rationalisme et au scientisme. Pour le surréalisme, si l'homme cherche sa clé et la clé de l'univers, il ne peut évidemment la trouver qu'en ajoutant à la raison les ressources de la poésie et du sentiment. D'ailleurs, un Bachelard n'a-t-il pas cherché la voie d'un rationalisme éclaté, un Heidegger n'a-t-il pas exploré des « chemins qui ne mènent nulle part » en se mettant souvent à l'écoute des romantiques allemands ? Comme à la fin du Siècle des Lumières, il s'est développé un occultisme et un illuminisme opposés à la philosophie dominante, de même aux approches de la fin de notre siècle,

nous assistons à une sorte d'offensive de l'irrationalisme. Les troupes sont bigarrées, elles comprennent des charlatans et des superstitieux; elles essaient de bénéficier de confusions qui ne résistent pas à une réflexion raisonnable, mais elles portent un grand espoir d'intelligibilité.

Si le surréalisme a ici une place de choix, il la doit à ses connexions avec la pensée traditionnelle. Les oppositions doctrinales et philosophiques entre le surréalisme et la tradition sont profondes, peut-être insurmontables en toute rigueur, le travail intelligent et précis de M. Eddy Batache le montre avec force. Mais ce qui n'est pas moins clair, c'est l'attraction d'André Breton pour une forme de pensée dont tout paraissait devoir l'éloigner, à commencer par son athéisme. Dans le combat fondamental pour atteindre une sur-réalité, Breton et ses amis ne pouvaient pas trouver de meilleurs précurseurs et de meilleurs alliés que les ésotéristes qui s'étaient déjà avancés jusqu'aux seuils des grands mystères. Le déchiffrement des signatures naturelles et de la symbolique universelle, c'est la voie royale de la tradition et dans notre siècle seul le surréalisme s'y est engagé, allant beaucoup plus loin que les timides tentatives de l'école présomptueusement appelée symboliste. Mais dans ces signatures, Breton ne veut pas lire le nom d'un dieu, dans les étapes de ce cheminement, il ne veut pas reconnaître les degrés d'une évolution morale ou d'une rédemption.

Les concordances entre surréalisme et tradition ésotérique sont assez précises et assez puissantes pour que la question soit importante pour toute l'histoire littéraire du XX^e siècle. Peut-on aller plus loin et considérer le surréalisme comme forme de l'ésotérisme? Je ne le crois pas. Les idées du temps, la formation de Breton aux méthodes scientifiques vers le début de ce siècle, l'influence naturaliste de Freud, matérialiste de Marx ne pouvaient que le détourner de la métaphysique traditionnelle dont il portait peut-être le goût en lui. Et l'idée d'une forme moderne de la tradition est inconsistante par elle-même, l'expression contient déjà une contradiction intérieure. Peut-être alors faut-il penser par analogie au modernisme qui a eu la faveur d'une partie de la pensée chrétienne et qu'on voit reparaître sous des formes variées. Le surréalisme est une hérésie de l'ésotérisme traditionnel, peut-être même pourrait-on dire une hérésie de la pensée gnostique.

Paris.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Gallimard, 1950).

Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme* (Flammarion).

Eddy Batache, *Surréalisme et tradition* (Chacornac, 1978).

Marcel Jean, *Autobiographie du surréalisme* (Le Seuil).

Et tous les ouvrages d'André Breton.

POÉSIE ET LANGAGE ALCHEMIQUE CHEZ ANDRÉ BRETON

Marc EIGELDINGER.

L'identification presque permanente dans l'œuvre d'André Breton de l'acte poétique avec la transmutation alchimique s'inscrit dans la continuité d'une tradition romantique, dont Novalis pourrait bien être l'initiateur. *L'idéalisme magique* du poète allemand, établi sur un mode de pensée analogique, instaure une relation entre l'écriture poétique et l'alchimie en ce sens qu'elles opèrent toutes deux un retour à la matière originelle et que le verbe humain est doué lui-même d'un pouvoir magique. Le poète est « un illuminé du langage », un prophète et un voyant qui recourt à la magie, conçue comme la « sympathie du signe avec le signifié»¹ et qui accomplit une création comparable à la recherche du Grand Œuvre. En France, il semble qu'Aloysius Bertrand soit le premier à exprimer cette identité : la quête de la pierre philosophale par les alchimistes du Moyen Âge et de la Renaissance est en quelque sorte perpétuée dans les temps modernes par le travail de la création artistique et poétique. Dans l'introduction à *Gaspard de la Nuit*, un promeneur inconnu confie au locuteur: « J'avais résolu [...] de chercher l'art comme au Moyen Âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale; - l'art, cette pierre philosophale du XIXe siècle! »². Pour Baudelaire, ce n'est plus seulement l'art dans sa généralité, mais l'écriture poétique qui est assimilée à l'opération alchimique. Les poètes sont des « Alchimistes de la Pensée » et du langage, attentifs aux propriétés magiques des mots, à leurs affinités et à leurs alliances, résultant d'une dis-

tillation volontaire. Le langage poétique est fait d'un amalgame de substances associées selon le principe de l'analogie et de la correspondance, qui préside à l'organisation unitaire de la création, - amalgame obtenu par la vertu combinatoire des mots qui composent le tissu de l'écriture. « De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire »³. Pour Mallarmé, l'Œuvre répond à un « concept magique » et le langage poétique, considéré comme un rite ou un sacre, se destine à révéler le « sens mystérieux des aspects de l'existence » et à fournir au lecteur « l'explication orphique de la Terre ». Le poète poursuit le rêve de l'Œuvre et du Livre, tel Balthazar Claës, « avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre »⁴. Il en est comme si la création poétique se situait au niveau du langage dans la continuité de l'opération alchimique par le caractère absolu et lucide de la recherche perpétuellement inachevée.

Ce n'est toutefois ni à Baudelaire ni à Mallarmé que se réfère Breton, mais à l'entreprise rimbaldienne de la voyance et de l'« alchimie du verbe » qu'il entend reprendre et dépasser au nom d'exigences nouvelles, spécifiques de la démarche surréaliste. L'acte poétique s'identifie avec une alchimie verbale en opérant un travail sur la substance des mots et du langage, pareil à celui que les alchimistes poursuivaient sur les substances minérales et métalliques. Aussi la formule de Rimbaud correspond-elle à la genèse de l'expérience surréaliste.

*Alchimie du verbe: ces mots qu'on va répétant un peu au hasard aujourd'hui demandent à être pris au pied de la lettre. Si le chapitre d'Une Saison en enfer qu'ils désignent ne justifie peut-être pas toute leur ambition, il n'en est pas moins vrai qu'il peut être tenu le plus authentiquement pour l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui seul le surréalisme poursuit*⁵.

Rimbaud a eu le tort de renier son expérience, de s'en détacher comme d'une activité périlleuse, en la jugeant dans l'optique de la distance critique. Il a, en outre, réduit le sens et la portée du verbe en le ramenant au seul phénomène de l'écriture, coupé d'une vision cosmologique et de ses racines affectives.

- « Alchimie du verbe » : on peut également regretter que le mot « verbe » soit pris ici dans un sens un peu restrictif [...]. Le verbe est davantage et il n'est rien moins pour les cabalistes, par exemple, que ce à l'image de quoi l'âme humaine est créée, on sait qu'on l'a fait remonter jusqu'à être le premier exemplaire de la cause des causes, il est autant, par là, dans ce que nous craignons que dans ce que nous écrivons, que dans ce que nous aimons ».

Pour les mages et les alchimistes, le Verbe représente l'archétype de la vie, le principe de l'unité et du mouvement, qui préside à l'existence de l'être et du cosmos; il fonde toute cohérence en témoignant de la présence du sacré, il instaure la relation fondamentale entre la forme et l'idée, entre le contenant et le contenu; il garantit la loi de l'harmonie, établie sur ce qu'Eliphas Lévi appelle (« l'analogie des contraires », il remplit la fonction de signifié auquel renvoie l'univers des formes et des images.

J'ai dit que la révélation, c'est le verbe. Le verbe [...] est le voile de l'être et le signe caractéristique de la vie. Toute forme est le voile d'un verbe, parce que l'idée mère du verbe est l'unique raison d'être des formes. Toute figure est un caractère, tout caractère appartient et retourne à un verbe 7.

Avant même la naissance du surréalisme, André Breton est préoccupé de substituer à l'« alchimie du verbe » « une véritable chimie », qui tendrait à l'affranchissement du langage par une étude des mots, de leurs propriétés distinctes, de leur pouvoir d'association, de leur puissance énergétique, résultant de leur confrontation. (« Il s'agissait: 1. de considérer le mot en soi; 2. d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres » 8. La *chimie* verbale se distingue de l'alchimie rimbaldienne, dans la mesure où elle prétend devenir une espèce de linguistique poétique, centrée sur l'expérimentation des mots, de leurs vertus et de leurs rencontres, dans la mesure où elle renonce à l'activité ludique pour s'engager dans la voie d'une aventure langagière. (« Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour » 9. Breton souhaite approfondir l'expérience poétique de Rimbaud et mettre un terme aux jeux verbaux de Dada en créant une érotique du langage par une exploration nouvelle des mots et de leurs affinités secrètes, de leur force de percussion.

Au-delà du *Second Manifeste du surréalisme*, André Breton a persisté à identifier la transmutation alchimique avec la création poétique. Il convient, à vrai dire, de parler d'analogie plutôt que d'identification, puisque les deux opérations, tout en étant parallèles, portent sur des substances distinctes : la matière minérale et la matière du langage, et qu'elles ne peuvent s'assimiler qu'au niveau de l'intériorité. On ne l'ignore plus, la fin authentique de l'alchimie n'est pas la fabrication de l'or, mais le perfectionnement de l'être et l'affranchissement de l'âme; elle tend à délivrer le moi, à le purifier pour qu'il accède à l'illumination intérieure. Poésie et alchimie empruntent ce « chemin mystérieux » qui (« va vers l'intérieur », dont parle Novalis. L'alchimie est une quête spirituelle et les transformations de la matière auxquelles elle se livre symbolisent des métamorphoses psychiques, comme l'a montré C. G. Jung dans *Psychologie et*

alchimie; les opérations et les images alchimiques correspondent à des archétypes issus de l'inconscient collectif, qui expriment le contenu de l'inconscient individuel. L'or pur et parfait, obtenu par la transmutation des métaux, est la représentation symbolique de la pureté et de la perfection de l'esprit ou du corps spiritualisé par la résurrection. L'alchimie ne revêt pas seulement un sens psychique et spirituel, mais aussi un sens esthétique qui fait, selon René Alleau, qu'elle participe du langage poétique et du langage mathématique par la dimension de l'imprévisible.

*Il semble ainsi que l'alchimie corresponde moins à une science physique qu'à une connaissance esthétique de la matière et qu'il faille la situer à mi-chemin entre la poésie et les mathématiques, entre le monde du symbole et celui du nombre.*¹⁰

L'alchimie ne constitue pas uniquement une aventure mentale, elle est un langage, usant de figures, d'allégories et de symboles ésotériques. C'est à ce double niveau qu'elle peut être rapprochée des ambitions de la poésie moderne, puisqu'alchimie et poésie proposent par une démarche conjointe un modèle de la transmutation de l'être et du langage.

*Observez que la poésie, depuis que Rimbaud lui a donné pour tâche de « changer la vie », [...] se trouve engagée sur les voies de cette « révolution intérieure » dont l'accomplissement parfait pourrait bien se confondre avec celui du Grand Œuvre, tel que l'entendent les alchimistes.*¹¹

Cette analogie entre l'opération alchimique et l'acte poétique peut se percevoir dans la volonté de remonter à la matière première, dans le phénomène de la transmutation ontologique et verbale, dans le déchiffrement des analogies par la représentation imaginaire et mentale.



De même que l'alchimiste poursuit sa recherche à partir de la matière originelle (*prima materia*), correspondant à un retour au principe maternel et à l'état de la *dissolution* des substances, le poète est en quête de la *matière première* du langage à travers l'expérience de l'écriture automatique. Le propre du surréalisme est de s'installer dans l'essence primordiale du verbe par la pratique, non par la conjecture, comme l'a fait Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*, autrement dit de mettre « la main sur la matière première (au sens alchimique) du langage », de se livrer à « l'opération qui tendait à restituer le langage à sa vraie vie » et à l'entreprise qui consistait à « se reporter d'un bond à la naissance du signifiant »¹². La poésie implique, au regard de Breton, de se situer dans la perspective de

la genèse du langage, de le saisir dans son jaillissement premier afin d'opérer sur une substance qui a conservé les propriétés de la fraîcheur et de l'intégrité. Elle est orientée vers « la récupération des pouvoirs originels de l'esprit » et surtout elle suppose de « rendre le verbe humain à son innocence et à sa vertu créatrice originelles »¹³. La poésie s'accompagne d'une interrogation sur la *vertu* des mots et de l'écriture, ainsi que d'un recours à leurs puissances primitives et magiques, sans lesquelles la *sublimation* ne saurait s'accomplir. Aussi le surréalisme doit-il être considéré comme « un mouvement organisé » qui a procédé à « une opération de grande envergure, portant sur le langage », sur ses prestiges secrets et ses pouvoirs de révélation, éprouvés par l'expérience de l'écriture automatique. Il s'est consacré à affranchir le langage des normes étroites de la logique, de ses fonctions purement pratiques d'échange pour lui restituer son énergie originelle, sa vigueur spécifiquement poétique.

*De quoi s'agissait-il donc? De rien moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. N'importait pour cela de se soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir.*¹⁴

Le poète s'assigne la tâche de libérer le langage de ses entraves par un retour à ses prémices, par une redécouverte de ses forces primordiales, occultées par la communication. A l'instar du mage, il se consacre à procurer l'émancipation définitive du *Verbe* de l'humanité », comme le dit Eliphas Lévi dans une terminologie proche de celle d'André Breton¹⁵. L'alchimie et la poésie ont en commun une vocation émancipatrice, fondée sur la récupération de la « matière première » par la dissolution des substances ou par la refonte créatrice du langage; elles tendent vers l'affranchissement de l'homme par le moyen de ce que Michel Carrouges appelle « l'aurification de l'être », qui est en même temps une aurification du langage.

La poésie moderne reprend à son compte « le rêve millénaire de la transmutation des métaux », dont parle Breton dans *L'Amour fou*, qui, par un acte comparable à celui de la création démiurgique, recherche la pierre philosophale, capable de produire la délivrance de l'âme et du corps, en les arrachant à l'emprise du temps.

Le fondement et la justification de l'œuvre alchimique [reposent] sur l'idée de la transmutation de l'homme et du Cosmos par la Pierre philosophale. Au niveau minéral de l'existence, la Pierre réalisait ce miracle : elle supprimait l'intervalle temporel qui séparait la condition actuelle d'un métal « imparfait » (« cru ») de sa condition finale

*(lorsqu'il serait devenu de l'or). La Pierre réalisait la transmutation presque instantanément : elle se substituait au Temps.*¹⁶

La pierre philosophale est l'instrument de la transmutation, par laquelle la nouvelle naissance et le passage de la mort à la résurrection peuvent s'accomplir; elle participe à la réalisation du Grand Œuvre, défini par Eliphas Lévi comme « la conquête du point central où réside la force équilibrante »¹⁷. Pour André Breton et le surréalisme, la transmutation métallique devient le modèle, la métaphore de la transmutation verbale, par laquelle le langage poétique s'affranchit tant du fonctionnement de la pensée logique que des contraintes utilitaires de l'échange. A partir de Rimbaud et de Lautréamont, la poésie est soumise à la loi universelle de la métamorphose, qui fait que le verbe joue simultanément le rôle de *dissolvant* et de *plasma germinatif*, qu'il redécouvre les pouvoirs perdus de la transmutation créatrice.

*Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme. [...]
Tout est délivré, tout poétiquement est sauvé par la remise en vigueur d'un principe généralisé de mutation, de métamorphose.*¹⁸

La métamorphose poétique tend à se confondre avec la transmutation alchimique dans la mesure où elle sépare à sa manière le *subtil* de l'*épais* par une dissolution et une purification qui confèrent au langage les vertus de la *sublimation*, acquise par de nouvelles associations de mots et par les heurts imprévus de l'image. Le propre de l'art et de la poésie surréalistes est de reconquérir la pierre philosophale par la transmutation plastique et verbale : le *château étoilé*, « construit en pierre philosophale » dans *L'Amour fou*, le « feu philosophal », qui s'exprime dans la peinture de Matta, l'« or philosophal » d'*Alouette du parloir*, les éclats de la pierre philosophale dans l'écriture automatique, qui est l'équivalent de l'or alchimique de même que la métaphore de l'exaltation inconditionnelle de l'amour et de la liberté. Alchimie et poésie entretiennent des rapports de complémentarité, de réciprocité, parce qu'elles se vouent à transformer l'être et l'univers par les énergies du verbe, élevé à l'état du *volatil*.

*Ainsi l'alchimie est poésie au sens le plus fort du terme et le surréalisme est vraiment une transmutation alchimique. Par la transmutation de la matière, minérale ou verbale, l'un comme l'autre ont pour but la métamorphose de l'homme et du cosmos.*¹⁹

L'agent de toute transmutation et de la fusion des contraires, c'est le feu, en tant que puissance du sacré; la recherche du Grand Œuvre s'opère par la maîtrise du feu, elle ne consiste pas en « l'art chimérique de faire de l'or », mais en « l'art de diriger le feu naturel »²⁰. Il n'en est pas autrement chez Breton, préoccupé de promouvoir dans l'art et la poésie « le gouvernement du feu », qui, selon la tradition alchimique, est la voie royale pour atteindre à la connaissance initiatique des mystères de l'homme et de l'univers. Le feu lave et purifie, subtilise et illumine, opère toute résurrection; du pouvoir fondamental qu'il exerce en alchimie, on peut déduire qu'il dispose d'une puissance éthique à travers le dynamisme des passions et les élans de l'affectivité, qu'il détient la capacité de renouveler le langage par l'invention fulgurante des images.

*Les occultistes ont plus que raison d'insister sur la toute-puissance phénoménale du feu et d'infirmier les formules chimiques qui prétendent rendre compte de telle ou telle réaction, sans que son intervention indispensable y soit dûment spécifiée.*²¹

Les métamorphoses de l'écriture poétique s'opèrent en relation avec les énergies élémentaires et singulièrement avec celles du feu, qu'il soit nocturne ou solaire, parce qu'il est le principe de cette chimie verbale à laquelle se livre le poète pour atteindre à la transparence où se produisent les naissances et les fusions. Le feu est le germe de cet *animisme* universel, régi par la texture complexe des échanges et des correspondances.

L'alchimie et la poésie surréaliste adoptent le même cheminement : elles optent pour le mode de pensée analogique, reposant sur le postulat de l'unité de la substance cosmique et sur le principe de la participation universelle. Robert Amadou a précisé que l'occultisme emprunte la voie analogique et qu'il est établi sur le système des correspondances, sur la perception des harmonies et des proportions qui commandent à la totalité de la création.

*La théorie des correspondances est la théorie selon laquelle tout objet appartient à un ensemble unique et possède avec tout autre élément de cet ensemble des rapports nécessaires, intentionnels, non temporels et non spatiaux.*²²

La voie de l'analogie, fondée sur l'unité de la matière, implique une philosophie moniste, selon laquelle le *haut* et le *bas*, l'infini et le fini, l'invisible et le visible constituent une totalité soustraite à toute divisibilité. Telle est l'affirmation de la *Table d'Emeraude*: « Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas afin que s'accomplisse le miracle d'une seule chose »²². L'analogie remplit la fonction dialectique de la réconciliation des contraires, elle est l'instrument de la médiation, par lequel se dé-

chiffre l'unité de la création. Elle est la *clef* de l'équilibre cosmique, qui ne relie pas seulement le *haut* et le *bas*, mais qui harmonise le principe masculin et le principe féminin, l'esprit et le corps, le dedans et le dehors, le fixe et le volatil, le soleil et la lune... Elle permet de décrypter le langage de la nature et atteste la cohérence réelle et symbolique de l'univers.

L'analogie est la clef de tous les secrets de la nature et la seule raison d'être de toutes les révélations. [...]

*L'analogie donne au mage toutes les forces de la nature; l'analogie est la quintessence de la pierre philosophale.*²⁴

Elle n'est pas uniquement une force magique et philosophale, les poètes du XIX^e siècle ont découvert en elle un principe consubstantiel à la démarche poétique et ils ont reconnu que « le démon de l'analogie » présidait au fonctionnement de l'imagination et de l'écriture métaphorique.

Si Breton a pénétré dès *Nadja* dans l'univers des « pétri-fiantes coïncidences » et qu'il a cédé à « la fureur des symboles », c'est la lecture de Charles Fourier qui l'a incité à concevoir une poétique de l'analogie comme une sorte de *jeu* - au sens noble du terme - dont les ressources se déploient dans un espace mental, dépourvu de frontières. Fourier lui a révélé « son dessein de fournir une interprétation hiéroglyphique du monde, fondée sur l'analogie entre les passions humaines et les produits des trois règnes de la nature »²⁵, il lui a révélé les prestiges de l'analogie et l'a induit à les appliquer à la poésie, l'analogie prenant en quelque sorte la relève de la coïncidence, associée au phénomène du hasard objectif plus qu'à la transmutation alchimique. Fourier et l'ésotérisme lui ont confirmé la vertu dynamique de l'analogie, son aptitude à saisir le monde comme un réseau de correspondances et à créer des relations soudaines entre les choses; elle détient un pouvoir d'attraction magnétique, par lequel circule entre les objets un courant, favorisant les rapprochements imprévus et les identités secrètes.

*L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel.*²⁶

C'est dans *Signe ascendant* (décembre 1947) que Breton s'est interrogé le plus complètement sur la nature et la fonction de l'analogie, qui a la propriété de renouer avec « les contacts primordiaux », au-delà de la démarche logique et discursive de la pensée, par la fulgurance de l'imagination intuitive. L'analogie préserve la communication avec la nature et détient les clefs nécessaires au déchiffrement des signes, elle est à la fois l'outil

de la relation, des correspondances et l'instrument de l'exploration, de l'interprétation du monde. Elle correspond à un effort pour récupérer les énergies primitives de l'esprit, à un mouvement nostalgique de *rétrospection* et à une « idéologie de l'origine, du secret des premiers hommes », selon la formule de Michel Deguy²⁷. L'analogie poétique, comme l'analogie mystique, « transgresse les lois de la déduction » et établit des rapprochements inédits entre les objets, en marge du « fonctionnement logique de l'esprit » ; mais elle s'en distingue en ce sens qu'elle se déploie au niveau de l'immanence et qu'elle ne postule pas l'existence d'un univers surnaturel. Elle agit dans l'ordre de la perception concrète, attentive à saisir les rapports dans l'épaisseur cosmique.

*L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir.*²⁸

analogie poétique/analogie mystique =
immanence + nature/transcendance + surnature

Le « déclin analogique » suscite la comparaison et la métaphore, il est le ressort qui déclenche le surgissement de l'image poétique, la clef grâce à laquelle il est possible d'interpréter le sens de l'univers et d'« agir sur le moteur du monde » par la puissance de la métamorphose²⁹.

La clef, image récurrente dans l'œuvre de Breton, appartient au langage de la science hermétique et de l'alchimie. Elle « signifie, dit Dom Pernety, tant la connaissance de la matière propre à l'œuvre, que la manière de la travailler »³⁰. Elle est tour à tour la « Clé dialectique », réconciliatrice des contraires, la « clé hiéroglyphique du monde », qui préside à la création poétique, « la Clé d'ouverture », assurant le « mécanisme des correspondances » ou la « clé harmonique », qui est le mobile de la langue primitive. Elle est la figure du mode de la pensée analogique, appliquée à déchiffrer les secrets de l'homme et du cosmos par l'activité créatrice de l'imagination. C'est pourquoi Breton peut identifier la pierre philosophale avec la force qui anime l'imagination, garantit son fonctionnement et l'engage dans l'expérience éperdue de la voyance.

*Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante [...].*³¹

Alchimie et poésie poursuivent au niveau de l'imaginaire un triple dessein commun, perceptible dans le souci de remonter à la matière originelle du monde et du langage, dans l'opération qui consiste à transformer les substances de l'univers et du verbe, en l'accompagnant d'un travail d'interprétation à travers la grille inépuisable des analogies, clefs de tout acte de déchiffrement. La similitude entre la transmutation alchimique et les métamorphoses de l'écriture poétique a certes été pressentie par Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud. mais André Breton l'a affirmée et expérimentée avec plus d'autorité, de persuasion intime qu'aucun de ses prédécesseurs. Il s'agit pour lui d'une certitude qui détermine le processus de l'acte poétique dans sa relation avec les puissances métaphoriques du langage, d'une quête inlassable, tendant à la transformation de l'énergie par le magnétisme imaginal.

*

**

Cette certitude des affinités entre poésie et alchimie n'est pas purement intuitive chez Breton, elle repose sur une connaissance de la gnose et la lecture de textes consacrés à la science hermétique. Après la dernière guerre et la publication de l'ouvrage de Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*, André Breton s'est intéressé au courant de la pensée et de la spéculation gnostiques en tant qu'il représente une démarche qui peut être confrontée avec les grandes expériences poétiques du XIX^e et du XX^e siècles. Il s'est persuadé que l'une des tâches du surréalisme était de retrouver « le chemin de la gnose », ouvert sur les secrets de l'analogie. Il a lu la *Table d'Émeraude* et les écrits d'Hermès Trismégiste, considérés comme les fondements de l'art alchimique. Il a consulté *l'Ars magna* de Raymond Lulle, dont il cite d'importants passages dans *Le Surréalisme et la peinture* (édition de 1928) ; tout son œuvre témoigne qu'il a été fasciné par Nicolas Flamel et la tour Saint-Jacques. Il s'est documenté sur Basile Valentin, Cornelius Agrippa, Paracelse et sur *Les Noces chimiques* de Rosenkreuz. Il a lu des écrits de Swedenborg, de Claude de Saint-Martin, de Fabre d'Olivet et s'est informé de Martinez de Pasqually. *L'Histoire de la magie* et peut-être *Dogme et rituel de la haute magie* d'Eliphas Lévi sont, avec *La Sorcière* de Michelet, parmi les « sources » d'*Arcane 17*. Breton s'est intéressé à Saint-Yves d'Alveydre, célébré dans *Les États généraux*, aux œuvres de Fulcanelli, *Les Demeures philosophales* et vraisemblablement *Le Mystère des cathédrales*, aux recherches de René Guénon sur l'initiation et de René Alleau sur l'alchimie...

La figure archétypale et quasi mythique de l'alchimiste est, au regard de Breton, Nicolas Flamel, qui passe pour l'inventeur de la pierre philosophale, grâce à laquelle il s'est acquis, non des richesses matérielles, mais une « fortune spirituelle » par l'initiation au « grand Secret ». Flamel aurait été en possession du

manuscrit de l'ouvrage d'Abraham le Juif et aurait fait revêtir le portail de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie des emblèmes de l'œuvre alchimique, église dont la tour Saint-Jacques demeure l'étincelant vestige, qui n'a cessé d'obséder l'imagination de Breton et de guider ses pas à travers Paris. La mémoire de Nicolas Flamel et le quartier de la tour Saint-Jacques constituent un temps et un espace sacrés où se dissimule la parole perdue, objet d'une quête toujours recommencée, indépendamment des succès et des insuccès³². « L'ombre inapaisable de Nicolas Flamel », qui hante « ce quartier presque enfoui de la Boucherie à Paris » et propose ses énigmes dans *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, est l'image même de l'alchimiste à la recherche de l'*Indérobable*, de même que le poète est à la recherche des mystères irrationnels du langage.



L'œuvre poétique et critique de Breton comprend un certain nombre de termes qui revêtent un sens alchimique, font référence à l'alchimie ou s'apparentent à son activité: alambic, alchimie, arbre d'or, clavier, clef, corbeau, creuset, cristal, diamant, cau, étoile, feu et flamme, Grand Œuvre, labyrinthe, magie, métamorphose, or (philosophal), perle, phénix, pierre philosophale, plomb, roue (d'or), salamandre, sceau, serrure, soleil, sublimation, transmutation, verbe, vertu, etc. Les substances du mercure, du sel et du soufre, les couleurs noire, blanche et rouge - la récurrence de la confrontation noir/blanc est frappante chez Breton -, le langage des oiseaux et des pierres, le traitement de mythes et de métaphores peuvent aussi renvoyer à l'alchimie, en particulier les mythes et les métaphores, exprimant l'objet de la quête ou le phénomène de la résurrection, la métamorphose ou la fusion analogique.

Dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste*, André Breton enjoint au poète et à l'artiste le devoir de « reprendre seul la poursuite de la *Toison d'or* », de poursuivre, nouvel Argonaute, la recherche du secret magique, qui s'identifie avec l'acte de l'initiation et, dans la mythologie médiévale, avec la quête du Graal. La Toison d'or, « c'est la dépouille du soleil », la substance lumineuse que l'homme est appelé à s'arroger pour obtenir sa délivrance, la représentation symbolique de l'accomplissement du Grand Œuvre. « Le bélier solaire dont il faut conquérir la toison d'or pour être souverain du monde est la figure du grand œuvre »³³. Quant au mythe de *l'Androgyne primordial*, en tant que réintégration de l'homme et de la femme dans le « couple intégral », il ne fait pas uniquement référence au discours d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon, mais au symbolisme alchimique. L'Androgyne ou l'Hermaphrodite signifie la matière de la pierre philosophale, purifiée par la conjugaison du soleil et de la lune, du fixe et du volatil; il réconcilie les deux sexes,

opère la conjonction du soufre et du mercure sous la forme du passage de l'œuvre au blanc. Il réalise la synthèse des contraires, par laquelle le monisme a vaincu la conscience déchirée du dualisme. Le mythe d'Isis et d'Osiris, qui sous-tend avec celui de Mélusine la composition *d'Arcane 17*, est aussi un mythe de la complémentarité du couple, de la quête de l'unité par la résolution des contraires dans la résurrection. Isis, l'épouse médiatrice, rassemble les morceaux dispersés du corps d'Osiris pour le ranimer, de telle sorte que le couple du frère et de la sœur figure la matière androgyne, qui est l'objet de la recherche alchimique. « Osiris est un dieu noir », selon la formule initiatique que rapporte Eliphas Lévi et que reprend Breton dans *Arcane 17*³⁴; il est le « feu caché », dit Dom Pernety, le soleil de la nuit ou le « Soleil noir », qui correspond à une métaphore alchimique avant de devenir, chez Gautier et Nerval, une métaphore³⁵. Le mythe d'Osiris est dans une relation analogique avec les images de la rose et du papillon, il exprime le renouvellement permanent par la métamorphose et la résurrection : la rose affirme « l'aptitude de régénération » dans le cycle du temps, l'aile du papillon est, « dans toutes les langues, la première grande lettre du mot Résurrection », qui s'accomplit dans l'immanence, sans qu'intervienne quelque puissance issue de l'univers surnaturel³⁶. Bien qu'elle ne procède pas de la tradition alchimique, Mélusine, la femme-enfant *perdue et retrouvée*, est soumise à la métamorphose et entretient une communication élective, irrationnelle avec les énergies élémentaires de la nature. Elle est l'équivalent d'Isis dans les survivances de la religion druidique, la femme initiatrice et médiatrice, dont la double essence, humaine et animale, est chargée de « signifier la mutation et la mobilité continue des choses, et l'alliance analogique des contraires dans la manifestation de toutes les forces occultes de la nature »³⁷. Dans la mythologie égyptienne et antique, celtique et médiévale, les fables élues par Breton vont le plus souvent dans le sens de la réunification du couple, comparable à la quête de l'androgynat dans l'opération alchimique. Mythologie et alchimie visent un dessein commun par des voies distinctes : la recherche de la totalité par l'harmonie des contraires, par les pouvoirs de la transmutation, qui associe le désir au phénomène de la résurrection terrestre. La synthèse dialectique des contraires et le retour à l'unité originelle s'acquièrent par la métamorphose, l'instrument de la médiation, qui gouverne l'œuvre alchimique et le langage poétique.

La poésie, ainsi que l'alchimie, est placée sous « le gouvernement du feu », l'agent générateur des transformations, de la purification, de la capacité de reconquérir la virginité des commencements. Le feu se manifeste sous la forme du dynamisme revivifiant, il est une *volonté* créatrice, possédant sa vertu spécifique. Il a la propriété de l'universel, il décante et entretient les énergies tant humaines que cosmiques : il communique avec

les autres éléments, il est céleste et terrestre, humide et aérien, il « s'est fait homme » par l'intermédiaire de Prométhée pour alimenter l'amour et la liberté. Il revêt un corps subtil pour animer le cœur et l'esprit. Il habite tout être et tout objet par le pouvoir de la transmutation, il est souterrain et central, solaire et philosophal. Il est doué d'« ailes de colombe » et il se répand « en langues de feu », comme un Saint-Esprit, *visible*, dirait Vigny, incarné dans la substance humaine et cosmique pour susciter d'incessantes métamorphoses. Il produit des flammes tantôt rouges, tantôt noires, il fait étinceler les minéraux et leur restitue le corps de la transparence, il s'associe au végétal et s'amalgame à l'eau par le phénomène d'un mariage élémentaire et alchimique.

Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu
(Clair de terre, p. 113)

La femme aimée est transfigurée par les reflets réciproques de l'amour et par la diffusion du feu à travers l'espace.

Ta chair arrosée de l'envol de mille oiseaux de paradis
Est une haute flamme couché dans la neige (*Ibid.*, p. 160).

La salamandre qui vit et se nourrit dans le feu, le phénix, renaissant du bûcher de ses cendres, sont les métaphores privilégiées de l'action ignée, des transformations et de la résurrection qu'elle opère. Tous deux représentent dans la symbolique de l'alchimie la couleur rouge de la pierre, le « soufre incombustible, « le soufre rouge des Philosophes »³⁸. Même s'il « est fait d'éphémères », le phénix exprime les révélations du feu, traduit l'émergence de l'occulte, porteur des similitudes qui transportent le moi dans le souvenir de ses racines ontologiques.

Je vois ce qui est caché à tout jamais [...]
Quand tu renaîs du phénix de ta source
Dans la menthe de la mémoire

(*Signe ascendant*, pp. 118-119).

Le phénix est l'emblème poétique de toute palingénésie, de la renaissance du langage, de l'amour et de la liberté, sous le signe du feu solaire. André Breton peut dire à Elisa dans une admirable métaphore, unissant l'affectivité au spectacle de l'illumination cosmique : « Mon amour pour toi renaît des cendres du soleil »³⁹.

Le soleil représente également une métaphore alchimique et poétique, dans la mesure où il signifie la perfection du métal, servant de fondement à l'œuvre hermétique : l'or vif et philosophal. propre à la transmutation, le principe masculin, l'agent majeur du fixe et du calorique. Il correspond au *ressort* de l'énergie centrale, cosmique et psychique, à la roue en tant qu'emblème de la totalité, de la circularité et de l'éternel retour. Le

soleil appartient aussi bien à l'intériorité humaine qu'à la dynamique universelle, *l'héliotropisme* n'est pas un phénomène uniquement cosmique puisqu'il se manifeste dans la chair de l'homme, dans son esprit et ses affections. Nadja identifie André Breton avec le soleil et le poète invente, à la manière de Hugo, la métaphore maxima de *l'homme soleil* dans *Les Etats généraux* ou du *boucher-soleil* dans *l'Ode à Charles Fourier*. La chair devient *soleil* dans *Arcane 17*, à travers le prisme de l'amour unique et électif; « le soleil blanc et noir » reluit dans la chevelure féminine et l'amante, dans *L'Air de l'eau*, surgit « nue dans un grand soleil de feu d'artifice ». La femme et l'amour sont magnifiés par la projection des rayons solaires, par l'image de l'hélianthe ou du tournesol, auréoles exemplaires de la solarité. La devise qui commande l'œuvre et « la grande aventure » de Breton est celle du « chercheur d'or » : « Je cherche l'or du temps »⁴⁰, non point l'or de l'immortalité, comme les alchimistes, mais l'or de la durée humaine, terrestre, qui se dérobe dans le « labyrinthe de cristal » et qui restitue à l'être la transparence. C'est, selon l'archétype alchimique, à la recherche de cette transparence cristalline que sont vouées l'existence et l'écriture poétique, revêtues d'une haute signification, à la condition qu'elles aient conquis les vertus intrinsèques de la solidité, de l'éclat et de la compacité.

*L'œuvre d'art, au même titre d'ailleurs que tel fragment de la vie humaine considérée dans sa signification la plus grave, me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal.*⁴¹

Cette éthique et cette poétique de la cristallisation ne sont pas sans similitude avec celles de *La Maison du berger*, de l'enthousiasme serti dans le « diamant sans rival ». Chercher « l'or du temps », c'est se mettre en quête d'un nouveau paradis terrestre, d'« un véritable âge d'or », qui soit « en rupture complète avec l'âge de boue », qui coïncide simultanément avec la récupération des pouvoirs originels et l'exploration des « possibilités futures », avec une nostalgie et une virtualité inscrites dans la chair du langage. La fin de l'alchimie et de la poésie consiste à découvrir l'espace du paradis comme la substance de la pierre philosophale, à « maintenir l'intégrité du verbe » et à stimuler « la croyance irraisonnée à l'acheminement vers un futur édénique », selon la double injonction de *l'Ode à Charles Fourier*. Tout au long de cette quête, poésie et alchimie empruntent des voies similaires, tendant vers un dessein réciproque qui n'a fait que s'affermir du romantisme au surréalisme. « Tout se passe comme si la haute poésie et ce qu'on nomme la « haute science » marquaient un cheminement parallèle et se prêtaient un mutuel appui »⁴². Quête d'un langage perdu qui est à réinventer dans la conjonction du passé et de l'avenir, où le Jour et la Nuit, le

Soleil et la Lune seraient unis de la même manière que dans le mariage alchimique, où le soleil de minuit figurerait la réconciliation des antinomies et où l'étoile promise par *Arcane 17* deviendrait la constellation androgyne, protectrice du couple et de son homogénéité diamantaire.

Université de Neuchâtel.

NOTES

1. *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975, t. II, pp. 87 et 244.
2. Le triangle et la cornue, l'or, la salamandre, l'eau et le feu sont, parmi d'autres, des images alchimiques dans *Gaspard de la Nuit*. C'est à propos de la réédition de ce recueil de poèmes en prose que Breton écrit: « Il n'est pas de lecture après laquelle on ne puisse continuer à chercher la pierre philosophale ». *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 98.
3. *Fusées* dans *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975, t. I, p. 658. Dans son étude sur *Théophile Gautier*, Baudelaire associe l'acte poétique au sacré du verbe et à la puissance de la suggestion, acquise par la tension de la volonté. « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire », *Ibid.*, t. II, p. 118. Cf. sur la question Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, « Recours de Baudelaire à la sorcellerie », pp. 75-100, et notre *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, « Baudelaire et l'alchimie verbale », pp. 221-238.
4. *Correspondance*, Gallimard, 1965, t. II, pp. 266 et 301. Cf. sur la « grammaire occultiste », Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, pp. 145-155.
5. *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, p. 206.
6. *Ibid.*, p. 209.
7. *Dogme et rituel de la haute magie*, p. 60.
8. *Les Pas perdus*, p. 167.
9. *Ibid.*, p. 171.
10. *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 28.
11. *Entretiens*, Gallimard, 1952, pp. 270-271.
12. *Manifestes du surréalisme*, pp. 357 et 358.
13. *Entretiens*, pp. 78 et 79. Au sujet de Saint-John Perse, Breton pose la question: « Comment ramener le Verbe à ce Commencement? » (*La Clé des champs*, Le Sagittaire, 1953, p. 239).
14. *Manifestes du surréalisme*, pp. 355-356.
15. *Dogme et rituel de la haute magie*, p. 14.
16. Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, p. 80.
17. *Histoire de la magie*, p. 528. Rappelons que Breton utilise au début du *Second Manifeste* la notion du point suprême comme le lieu immanent de la réconciliation dialectique des contraires (p. 154).
18. *Anthologie de l'humour noir*, Le Sagittaire, 1950, pp. 142 et 302.
19. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 76.
20. Cit. par Alain Mercier, *Eliphas Lévi*, p. 135.
21. *La Clé des champs*, p. 121. Breton se réfère ici à l'ouvrage de Fulcanelli, *Les Demeures philosophales*. Sur le feu et la lumière dans l'occultisme, cf. également *Entretiens*, p. 9.
22. *L'Occultisme*, p. 20. Breton cite cette même définition, mais en

proposant de *l'amputer* « de ses six derniers mots », qui lui paraissent *inintelligibles* (*Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 52).

23. Eliphas Lévi la formule ainsi dans *l'Histoire de la magie*: « Ce qui est supérieur est comme ce qui est inférieur, et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut pour former les merveilles de là chose unique » (pp. 77 et 531). La proposition dialectique d'Hermès est citée par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* (Gallimard, 1965, p. 68) et dans les *Manifestes du surréalisme* (p. 361).

24. Eliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, p. 176.

25. *Entretiens*, p. 250.

26. *Arcane 17*, Le Sagittaire, 1947, p. 150.

27. « Du Signe ascendant au Sphinx vertébral » dans *Poétique* N° 34, p. 229.

28. *La Clé des champs*, p. 113.

29. Toutefois, dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*, Breton proclame la primauté de la métaphore sur l'analogie, en tant que celle-ci est *préfabriquée*, chez Fourier par exemple, tandis que la métaphore est immédiate dans son « grément d'étincelles » (*Manifestes du surréalisme*, p. 361).

30. *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 83.

31. *Manifestes du surréalisme*, p. 207.

32. Voir en particulier les *Manifestes du surréalisme*, pp. 206-208, 230-231, *Les Vases communicants*, Gallimard, 1955, p. 133, *L'Amour fou*, Gallimard, 1966, pp. 68-69, *Arcane 17*, pp. 212-214, *La Clé des champs*, pp. 7 et 231. Les poèmes *Tournesol*, *Vigilance* et *Cours-les-toutes* évoquent aussi la tour Saint-Jacques, « chancelante pareille à un tournesol ».

33. Eliphas Lévi, *Histoire de la magie*, pp. 86 et 87. Dom Pernety, dans son *Dictionnaire mytho-hermétique*, lui attache la même signification, p. 357.

34. *Histoire de la magie*, pp. 29 et 532. Plutarque affirmait déjà qu'« Osiris était noir ». *Isis et Osiris*, L'Artisan du livre, 1924, p. 81. De même Fulcanelli, dans *Le Mystère des cathédrales*, cite « cette phrase mystérieuse », accompagnant « les épreuves initiatiques » : « Souviens-toi qu'Osiris est un dieu noir » ! (p. 109).

35. Cf. C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, pp. 116 et 144.

36. *Arcane 17*, pp. 126 et 128.

37. Eliphas Lévi, *Histoire de la magie*, pp. 239-240.

38. Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, pp. 324 et 276.

39. *Arcane 17*, p. 155.

40. *Le Point du jour*, Gallimard, 1934, p. 5.

41. *L'Amour fou*, p. 14.

42. *Perspective cavalière*, p. 128.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Alleau (René), *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Editions de Minuit, 1953.

Amadou (Robert), *L'Occultisme*, Julliard, 1950.

Caron (M.) et Hutin (S.), *Les Alchimistes*, Le Seuil, 1959.

Carrouges (Michel), *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950.

Eliade (Mircea), *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, 1956.

Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales*, Pauvert, 1964.

Hutin (Serge), *L'Alchimie*, P.U.F., 1951.

- Jung (C. G.), *Psychologie et alchimie*, trad. de H. Pernet et R. Cahen, Buchet/Chastel, 1970.
- Lamy (Suzanne), *André Breton, hermétisme et poésie dans « Arcane 17 »*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.
- Lévi (Eliphas), *Dogme et rituel de la haute magie*, N. Bussière, 1967.
- Lévi (Eliphas), *Histoire de la magie*, Editions de la Maisnie, 1974.
- Mercier (Alain), *Eliphas Lévi*, Seghers, 1974.
- Pernety (Dom), *Dictwnnaire mytho-hermétique*, « Bibliotheca Hermetica », 1972.
- Seligmann (Kurt), *Le Miroir de la magie*, Fasquelle, 1956.

LA DYNAMIQUE DE L'OCCULTATION

Michel CARROUGES.

Peut-il exister une contradiction apparemment plus absurde que d'affirmer la nécessité *d'occulter* ce que l'on est en train de *manifeste* ?

C'est pourtant ce que fait Breton, quand il écrit dans le *Second Manifeste du Surréalisme* en 1930 :

*Je demande l'occultation profonde, véritable du surréalisme.*¹

Rappelons cependant, tout de suite, que l'occultation est une éclipse, donc un phénomène de *disparition transitoire*, comme celle d'un astre derrière un autre astre plus proche et apparemment plus grand. Ce n'est donc pas une fuite dans l'occultisme ou les ténèbres, mais la *nécessité dialectique* d'une phase, aussi naturelle que l'alternance de la nuit avec le jour, du sommeil avec la veille. C'est une loi générale. Nous ne pourrions pas voir apparaître Armstrong sur la Lune et Cousteau sous les icebergs, à la télévision, s'ils n'avaient accepté d'abord de disparaître dans les profondeurs du ciel ou de l'océan. Il en va de même pour l'exploration surréaliste.

L'EXPLORATION SURREALISTE IRREDUCTIBLE A LA LITTERATURE

La déclaration de Breton paraît pourtant d'autant plus surprenante, qu'en 1930, le *Second Manifeste* se situe au milieu de la série de ses plus grandes œuvres: *Nadja* (1928), *Les*

Vases communicants (1932), etc. Mais ce n'est pas une simple question de publications.

Ce qui rend souvent incompréhensible le problème de l'occultation (et beaucoup d'autres), c'est la propagande de certains auteurs qui veulent réduire le surréalisme au niveau d'un mouvement littéraire et artistique, sous prétexte que les surréalistes ont publié des livres et exposé des tableaux.

Qui prétendrait sérieusement cataloguer le Dr Pierre Janet, Freud, Myers et Flournoy comme « littérateurs », sous prétexte qu'ils ont écrit des livres, alors que leurs livres ont *pour but extérieur d'explorer* l'automatisme psychologique, les complexes de l'inconscient, les phénomènes de hantise, de métapsychique et de médiumnisme.

Or, l'exploration surréaliste traverse les mêmes champs de recherche. Il est vrai que Breton procède d'une manière singulière. Etant à la fois poète et ancien élève du Dr Babinski (fondateur de la « nouvelle neurologie » dans les années 1890), Breton n'appartient à aucune institution, et ne se plie à aucun cadre théorique ou technique. Aussi ne peut-il publier ses ouvrages que dans le style et les collections de « littérature générale ».

C'est ce conditionnement qui est à la base de certaines illusions extérieures.

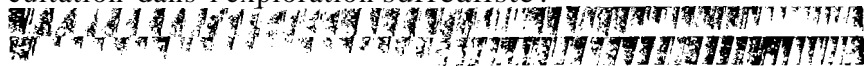
Cependant, les déclarations constantes de Breton ne laissent place à aucune équivoque.

Le surréalisme a pour but, dit-il,

la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite... 2

La récupération totale de notre force psychique, voilà une ambition qui dépasse absolument les plaisirs des « belles lettres » et même les travaux sectoriels des précurseurs du surréalisme dans les recherches psychiques.

Mais la notion d'obscurcissement qui vient contrebalancer celle d'illumination, n'annonce-t-elle pas déjà les nécessités d'occultation dans l'exploration surréaliste?



CONDITIONS D'APPLICATION

Breton va plus loin encore lorsqu'il déclare que le mobile décisif du surréalisme est l'espoir de déterminer le « point de l'esprit », à partir duquel « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement », comme si toutes ces « vieilles antinomies » avaient un « caractère factice »³.

Cette façon de pousser à son comble la dialectique hégélienne paraît chimérique. Même si l'unité des contradictions est une vérité métaphysique, comment l'homme pourrait-il modifier sa perception à cet égard ?

Sur ce point, cependant. Breton insiste encore en disant que pour les surréalistes, comme avant pour Marx. et pour Engels, « *sous sa forme hégélienne, la méthode dialectique* était inapplicable » et qu'il incombait aux surréalistes de lui découvrir des « *possibilités d'application* » dans tous les domaines humains ⁴.

Quelles sont-elles ?

LA PERIODE DES PREPARATIFS

Pour Breton, le premier point d'application virtuel se manifeste avec *la première phrase automatique* (et la première image associée) surgie dans le demi-sommeil d'un rêve hypnagogique ⁵.

Cet événement inopiné va provoquer chez Breton la volonté de pratiquer *systématiquement et inconditionnellement* l'écriture automatique en dehors de toute visée littéraire, spirite ou autre, uniquement pour en obtenir les révélations du subconscient. Il peut ainsi définir le surréalisme comme « *automatisme psychique pur* » ⁶.

L'écriture automatique est donc apparue comme *la première possibilité d'application de la méthode dialectique spécifique du surréalisme*. Elle opère une fusion du conscient et de l'inconscient, par *occultation* des contenus de la conscience de veille et *désoccultation* (ou manifestation) de la conscience onirique, dans la conscience de veille.

En 1933, cependant, il écrira, sans hésiter, que l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme « *serait celle d'une infortune continue* » ⁷.

Il n'est donc pas surprenant que, malgré certains autres aspects, Breton ait déclaré que le surréalisme en était encore à la « période des préparatifs » qui risquait de durer toute sa vie, jusqu'à ce que vienne une autre génération plus implacable. Aussi, malgré la brèche ouverte de façon irréversible par le *Manifeste*, par *Nadja*, Breton juge qu'« *à grossièrement parler* », ces préparatifs restent « d'ordre artistique » ⁸.

Il veut donc sortir de cette première phase de la période des préparatifs, et ouvrir une seconde phase.

NOUVELLES POSSIBILITES D'APPLICATION

Pour ouvrir une seconde phase de la période des préparatifs, Breton réclame d'abord qu'on écarte le public et qu'on rejette les préoccupations publicitaires et commerciales.

Cet aspect purement négatif est en même temps un premier cercle, celui de *l'occultation sociale*.

Mais l'écriture automatique ne risquerait pas d'être affaiblie et perturbée par des influences extérieures, si elle n'était pratiquée dans des conditions *d'occultation psychologique* trop superficielles ne mobilisant que des énergies automatiques périphériques. Il faut donc chercher des possibilités d'application dans des *zones d'occultation plus profondes* que l'écriture automatique personnelle.

A cette fin, Breton suggère une série de champs de recherche:

- les sciences occultes traditionnelles, spécialement *l'astrologie*;
- la métapsychique, spécialement la *cryptesthésie* (lecture du contenu d'une enveloppe opaque fermée) ;
- la pratique des *jeux surréalistes* (exercice en commun de l'écriture automatique) ;
- l'effacement devant les *médiums*, à cause de leurs messages exceptionnels;
- *l'amour*, comme « lieu d'occultation idéale de toute pensée »⁹. Nous y reviendrons incessamment.

Cette liste peut sembler hétérogène, voire hétéroclite; observons cependant que Breton place toutes ces orientations dans les « possibilités d'occultation du surréalisme »¹⁰, donc comme possibilités d'application de la méthode dialectique par occultation et désoccultation.

Remarquons aussi que tous ces cas, quels qu'ils soient, manifestent, comme avant, le pouvoir de *l'automatisme psychique*. Mais, cette fois, ils dépassent les limites de l'automatisme individuel et se relient, par hypothèse, soit à *d'autres objets* (lointains ou proches, les astres ou le message sous enveloppe), soit à *d'autres consciences* (les jeux surréalistes et l'amour).

Ce serait, d'ailleurs, un contresens que de voir dans ces invitations une confusion entre occultation et occultisme, car tandis que les doctrines occultes demeurent stables et fermées, l'occultation surréaliste est une tentative, sans cesse mouvante, d'expérience en vue de *désocculter l'occulte*. La meilleure preuve en est que Breton recommande de contrôler les résultats par *le calcul des probabilités*, « vérifié par nous-mêmes », dit Breton¹¹.

Il ne semble pas que ce programme technique ait été effectivement appliqué, il était d'ailleurs marginal pour les surréalistes. L'essentiel est d'avoir posé le principe dialectique du contrôle rationnel de l'irrationnel.

OCCULTATIONS ET REVELATIONS DE L'AMOUR

Durant les années suivantes, selon le pressentiment de Breton, ce sont les *hasards objectifs* de l'amour qui vont faire apparaître les plus curieuses oscillations d'occultations et de révélations, avec les récits de la « nuit du tournesol »¹² et de la « villa du Loch »¹³.

Dans le premier récit, Breton explique en détail comment *Tournesol, poème automatique* écrit en 1923, se révéla, des années plus tard, comme le *modèle prophétique* de la première promenade amoureuse qu'il fit avec sa future femme, Jacqueline, la nuit du 23 mai 1934.

Dans les deux cas, semble-t-il, on discerne une silhouette de femme dans le même décor des rues nocturnes de Paris.

Tout paraît donc se passer comme si la première scène dictée par l'écriture automatique était déjà une première rencontre du hasard objectif en 1923, confirmée par la coïncidence de la rencontre amoureuse de l'automatisme ambulatoire de 1934.

En fait, le choix de l'itinéraire n'était pas imprévisible, puisqu'il se situe au cœur de cette région de Paris, du côté de la fontaine des Innocents, de la tour Saint-Jacques, la place Dauphine, la rue Gît-le-Cœur, qui a toujours polarisé l'imagination et les pas d'André Breton. C'est ce *champ magnétique* de la cité qui fonde à l'avance l'illumination et la transparence de ce merveilleux récit.

L'attente de l'amour fait aussi partie intégrante du merveilleux familier de Breton. L'imprévisible et, par conséquent, la prémonition proprement dite apparaissent dans les signes personnels qui peuvent identifier la jeune femme de 1934 avec la silhouette de 1923.

Il est clair, qu'en pareille féerie, il existe une redoutable antinomie entre les merveilles de l'amour et le calcul des probabilités. L'occultation risque fort d'être réciproque.

Le second récit, daté du 20 juillet 1936, aux environs de Lorient, Breton et sa femme, Jacqueline, éprouvèrent un étrange sentiment de malaise qui les éloigna réellement l'un de l'autre, alors qu'ils se promenaient au bord de la mer, du côté d'une maison isolée.

Au retour seulement, ils surent que cette maison était la « villa du Loch » rendue tristement fameuse à cause de l'assassinat d'une femme par son mari. S'il y a des maisons hantées, peut-il y avoir aussi des lieux « maudits » ?

Durant cette même promenade, Breton avait remarqué un *treillis métallique* formant un assez vaste enclos¹⁴. Quand il connut l'identité de cette maison, il pensa que cet enclos était le *parc aux renards* où le meurtrier avait fait l'élevage de renards argentés.

Etant retourné sur place quelque temps plus tard, il fut

très surpris de ne pas voir le treillis métallique, mais au même endroit, semblait-il un mur assez haut pour cacher toute vue intérieure¹⁵.

En revanche, la curiosité l'ayant poussé à grimper, il parvint à découvrir, juste derrière le même mur, « *adossée* » contre lui, *une rangée de cages « à treillis métallique »*).

*C'était donc comme si, le 20 juillet, ce mur se fût montré pour moi transparent.*¹⁶

Quelle que soit l'interprétation qu'on admette au sujet de cet épisode, on observera :

- l'occultation de l'amour et la transparence du mur sont des phénomènes automatiques;

- leur succession se présente comme le renversement dialectique d'un même processus;

- au surplus, cette «voyance» du treillis métallique, à travers le mur, se manifeste comme une réalisation *monumentale* du projet d'expérience de cryptesthésie sur un texte caché sous enveloppe opaque et fermée;

- enfin, si l'on peut dire: dans les deux cas, « la nuit du tournesol » et « la villa du Loch » le *modèle d'origine* (le poème automatique et la première randonnée près de la villa) ne paraît contenir aucune révélation, c'est seulement *l'image terminale* (le retour au même quartier de Paris et le retour à la villa du Loch) *qui désocculte le caractère prophétique ou divinatoire du modèle initial*. C'est la répétition qui produit la réinterprétation merveilleuse.

LA FACE CACHEE DU HASARD OBJECTIF

Le même processus de *retournement* conduit Breton à l'idée générale du *hasard objectif* sous laquelle il englobe tous les phénomènes de prémonitions et de coïncidences bouleversantes, ou de voyance en général.

La pratique de *l'automatisme psychique* semble aboutir à l'arbitraire, mais un arbitraire qui tend à *se nier comme arbitraire*, déclare Breton à Prague en 1935¹⁷.

Il n'applique pas cette idée seulement à l'écriture et au dessin automatiques, mais aussi à ces *coïncidences bouleversantes* qu'il avait évoquées dans *Nadja* ou *Les Vases communicants* et qu'il va encore décrire dans *L'Amour fou*.

L'observation de ces faits soulève, dit-il, « *avec une acuité toute nouvelle, le problème du hasard objectif*, autrement dit de cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe, bien qu'il l'éprouve vitalement comme une nécessité »¹⁸.

Pour définir ce *hasard* et cette *nécessité*¹⁹, Breton essaiera ensuite de synthétiser les pensées *d'Engels et de Freud*:

le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain. ²⁰

Ces rapprochements des points de vue d'Engels et de Freud, à propos de l'aspect le plus merveilleux du surréalisme, peuvent sembler étranges. Mais, bientôt, Breton y revient encore avec plus de force; quand il évoque, en 1937, « *ce prodigieux domaine d'Arnheim mental qu'est le hasard objectif, défini par Engels, la « forme de manifestation de la nécessité* »²¹.

Que peut-il donc y avoir de commun entre le merveilleux domaine évoqué par Edgar Poë et les luttes de classes du matérialisme historique ?

Il Y a, pourtant, un invariant général évident, c'est la notion de *déterminisme* ou *d'automatisme*.

Mais, pour comprendre le lien avec la transformation opérée, il faut se reporter à deux lettres capitales d'Engels.

Le *facteur économique*, explique-t-il, n'est pas l'unique facteur du déterminisme historique, mais il est le *facteur prépondérant* qui, en dernière instance, « *fini par se frayer son chemin, comme quelque chose de forcé à travers la foule infinie de hasards* »²².

Ces *hasards* eux-mêmes sont formés par une multitude de conflits individuels à causes multiples. Ils forment « *autant d'innombrables forces qui se contrecarrent mutuellement, un groupe infini de parallélogrammes de forces* »²³.

L'événement historique, *qui en est la résultante finale*, apparaît comme le produit d'une force agissant comme un tout, *de façon inconsciente*. (id.)

Souligné par Engels lui-même, ce dernier terme est le mot-clé du mécanisme. Les volontés *individuelles, conscientes et subjectives*, se contrecarrant sans fin, au hasard, les unes les autres, ne peuvent produire *aucune volonté collective* consciente et déterminante de l'événement général historique. Le résultat final, *toujours aléatoire*, n'est voulu par personne. Mais ce résultat n'est pas réductible à zéro²³. Car, du même coup, les innombrables hasards individuels contraires se sont mutuellement transformés en *canaux inconscients, involontaires, objectifs* de la seule *force objective* prépondérante, la *nécessité économique*, de sorte que le déterminisme historique est régi par la fusion des *hasards* et de la *nécessité*²⁴.

Le même invariant se retrouve aussi dans le *hasard objectif* du surréalisme.

La première transformation vient du fait que ce hasard objectif ne porte plus sur les conflits, mais sur l'amour. Dans ce domaine, on peut l'expliquer de la même façon. D'une manière assez brutale, Engels parle de la reproduction de la vie comme de l'une des deux nécessités fondamentales du déterminisme. On peut étendre la même loi à *l'amour* en ce qu'il a de

plus merveilleux dans la nature et dans l'humanité. Hofmannsthal a admirablement exprimé cet émerveillement de toute rencontre amoureuse²⁵. *C'est l'autre face de l'univers*. Là aussi, l'infinité des *hasards* individuels subjectifs ne fait qu'un avec la *nécessité* vitale de l'univers.

Il n'en est plus du tout de même, dans la mesure où le hasard objectif du surréalisme invoque des expériences *exceptionnelles* difficilement vérifiables, dans lesquelles l'automatisme psychique paraît produire des effets *prophétiques* ou des phénomènes de *voyance*, c'est-à-dire des effets contraires aux lois générales de la chronologie et de la perception²⁶.

A ce niveau, le *hasard objectif surréaliste* ne se fonde plus sur des constatations permanentes et universelles, il évoque l'idée d'une *face cachée du hasard objectif en général*, comme une grandiose hypothèse de recherche, qui nous ramène au problème fondamental.

LA GRANDE OCCULTATION

Le problème précédent ne se poserait pas s'il y avait d'abord, en quelque sorte, *une face cachée de la conscience*. Dans la phase actuelle de l'évolution des esprits, on est tenté de penser que cette face cachée n'est rien de plus que *l'inconscience* de Freud, ou, plus précisément, la « région » du *soi* dans laquelle le *moi* se comporte de façon inconsciente²⁷.

Si intéressant que soit cet aspect, il ne constitue qu'une partie du problème général. Rimbaud l'avait génialement exprimé dans les deux lettres sur le *poète* et le *voyant*.

*C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense*²⁸.

Et il poursuit - littéralement - dans une seconde lettre:

*Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute...*²⁹

Ce propos est loin d'être une métaphore purement poétique. Le philosophe Feuerbach n'est pas moins catégorique:

*Ce qu'on a coutume d'appeler notre pensée n'est, en expressions intelligibles pour nous, que la traduction d'un auteur étranger plus ou moins inconnu, difficile à comprendre, qui agit en nous d'une manière instinctive.*³⁰

Marcel Duchamp déclare de même que *l'artiste* agit à la façon d'un *médium* mû par un *être médiumnique*³¹.

Le grand mathématicien qu'était Henri Poincaré pensait-il autrement?

Alors qu'il était en pleine recherche au sujet des « fonctions fuchsienues », il sort pour une promenade et monte dans un omnibus. Soudain, raconte-t-il,

*au moment où je mettais le pied sur le marche-pied, l'idée me vint, sans que rien dans mes pensées antérieures parût m'y avoir préparé, que les transformations dont j'avais fait usage pour définir les fonctions fuchsienues étaient identiques à celles de la géométrie non-euclidienne.*³²

L'analogie avec le mouvement de Proust sur le pavé de Guermantes et la vision de Venise est frappante. Il y aurait trop à dire. Poincaré ajoute deux autres exemples; quand il longe une falaise, puis traverse un boulevard :

Il conclut alors :

*Ce qui me frappa, tout d'abord, ce sont ces apparences d'illumination subite signes manifestes d'un long travail inconscient, le rôle de ce travail dans l'invention mathématique me paraît incontestable.*³³

Poincaré ne pense pas que le *moi subliminal* soit supérieur au moi. mais plutôt qu'aiguillonné par le travail conscient préalable, il fournit toutes sortes de combinaisons possibles, parmi lesquelles la *sensibilité mathématique* (ou esthétique), prend conscience de la plus belle et la plus féconde. *L'échange de travail* entre la conscience normale et la conscience subliminale est indispensable.

En l'état actuel de la science, ou plutôt du manque de recherches sur cette question, il est impossible de définir exactement la nature, la puissance et les contenus de cette face cachée de la conscience.

Par contre, tout le monde peut constater, comme Poincaré, Rimbaud, Duchamp, Feuerbach, que nos idées nouvelles et créatrices *surgissent d'une région inconnue de notre esprit*, quand elles apparaissent dans le champ de la conscience ordinaire. Le moi subliminal est donc *irréductible* à la seule notion d'*inconscient*, au sens négatif de dépotoir à complexes. Il comprend, pour le moins, un *subconscient* rempli d'énergies créatrices et peut-être même un *surconscient*. Dans l'antiquité, Platon et Aristote ont essayé de résoudre ce problème, en discutant sur le « monde des Idées » et « l'intellect agent ». Les philosophes médiévaux en ont discuté aussi. La question reste non résolue. La philosophie ne suffit pas. Pas plus que pour résoudre la question des antipodes.

LA REVOLUTION PSYCHIQUE

Ce n'est donc pas un hasard purement accidentel qu'au début de *Nadja*, Breton se demande « Qui suis-je? » et par là « Qui je hante ? ». Ce mot qui évoque la troublante idée de *fantôme*, l'égare-t-il ?

Pris d'une manière à peine abusive dans cette acception, il me donne à entendre que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu. ³⁴

Sous cette forme paradoxale, Breton exprime la situation, à la fois réelle et fantastique de l'homme, en tant qu'être à la fois *occulte* et *manifeste*.

Cet aspect occulte et même le langage de type occultiste utilisé par Breton ne doivent pas égarer. Il l'a formellement précisé quand il oppose le spiritisme qui tend « à dissocier la personnalité du médium » ; et le *surréalisme* qui « ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité »³⁵, spécialement par l'unification du conscient et du subconscient.

Même l'idée de récupération n'implique pas fatalement une idée de chute, que Breton récuse³⁶, même une chute platonicienne ou gnostique d'un « esprit » dans un « corps ». Cette récupération peut très bien s'inscrire dans la conception scientifique de l'évolution progressive. Il en est ainsi pour chacun de nous, puisqu'à l'origine de tout être humain, le Moi conscient ne fait que se distinguer progressivement de l'ensemble psychique. Il est naturel d'admettre le même processus pour l'origine de l'espèce humaine toute entière. De sorte qu'en unifiant le conscient avec le subconscient et même le surconscient, l'homme ne ferait que *réunifier son être psychique*.

Mais cette réunification se produisant à un niveau très supérieur, marquerait une nouvelle et immense étape de la transformation humaine sur la courbe ascendante de l'évolution générale.

Cette désoccultation et cette réunification au niveau supérieur signifieraient *la plus grande révolution psychique* de tous les temps.

OCCULTATION ET DESOCCULTATION DES MYTHES

Dans cette période de *préparatifs* où nous sommes, l'un des points d'application les plus nécessaires est la *désoccultation de nos propres mythes*, c'est-à-dire leur *détection* d'abord, puis leur *décryptage*.

Le cas du *roman noir* ou *roman gothique* né au XVIII^e siècle, en Angleterre, est assez frappant.

Alors qu'on y voit souvent le type même de la fiction fantastique complètement isolée de la réalité, Breton met en relief l'aspect exactement contraire.

Sachant dans quelles conditions de soudaineté, d'improvisation et de rapidité Walpole écrivit le premier de ces romans, *Le château d'Otrante*³⁷, en 1765, et, après une vision insolite, on peut comprendre qu'il s'agit, en fait, d'une sorte de *message automatique*³⁸.

De même, le contenu apparemment fantastique, anachronique et arbitraire, se relie intimement à la réalité historique de cette période :

*Les ruines, écrit Breton, n'apparaissent brusquement si chargées de significations que dans la mesure où elles expriment visuellement l'écroulement de la société féodale, le fantôme inévitable qui les hante, marque, avec une intensité particulière, l'appréhension du retour des puissances du passé...*³⁹

L'automatisme fantastique n'est pas isolable du déterminisme historique, il en contient une transformation cryptographique (et réciproquement, mais c'est une autre histoire). Cette fois encore, l'occultation est l'enveloppe opaque et fermée de la révélation.

Au-delà de cet exemple isolé, il faut voir beaucoup plus largement et plus près de nous, car, malgré nos progrès techniques, nous restons immergés dans les mythes, et dans les fantasmes collectifs. A ce point de vue, le discours de Breton aux étudiants de Yale, en 1942, garde une importance capitale :

*Dès le retour à ce qu'on appelle l'existence normale, ce qui sera à balayer de projecteurs, puis à entreprendre résolument d'assainir, c'est cette immense et sombre région du soi, où s'enflent démesurément les mythes et où se fomentent les guerres.*⁴⁰

Comme on le sait déjà, le *soi*, selon le terme adopté par Freud, n'est pas qu'une sorte de prolongement du *moi* dans l'inconscient⁴¹.

De nouveau, malgré cette communauté de vocabulaire, aucune confusion n'est possible entre psychanalyse et surréalisme. Celui-ci ne se limite pas à désocculter certains complexes individuels, il met en cause la désoccultation de tous les fantasmes, quels qu'ils soient, sur le plan collectif, par « *une intervention sur la vie mythique qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage* ».

Aussi Breton peut-il légitimement affirmer :

« Je dis que seul le surréalisme s'est préoccupé de la réalisation concrète de ce problème. » (Idem)

DIALECTIQUE DES OCCULTATIONS ET REVELATIONS

Ce n'est pas par hasard que le surréalisme est né, et qu'il s'est si étrangement développé.

Sans remonter plus loin, on peut dire qu'il se situe au cœur d'un extraordinaire mouvement de l'esprit, dont la première phase est marquée aux alentours de 1800 par l'apparition du somnambulisme des médiums (Mesmer, Willermoz) et la grande mutation poétique (Novalis, Edgar Poë, Nerval).

La seconde phase marque, vers 1900, la conjonction des recherches métapsychiques (Gurney, Myers, Rochas, Flammarion) et des analyses psychologiques ou psychiatriques (Charcot, Freud, Flournoy, Janet...).

Ce courant multiple, complexe, rempli d'interférences et de contradictions ne cesse de grandir.

Ce n'est donc pas non plus par hasard que *la même année* 1919, à Paris, Breton est fasciné par « *une phrase de demi-sommeil* » qui le conduit à l'écriture automatique et au surréalisme, pendant qu'à Cologne, Max Ernst est fasciné, lui aussi, par un déferlement d'images hallucinatoires qui ont la persistance et la rapidité propres aux « *visions de demi-sommeil* »⁴³, qui l'introduisent à la pratique des collages déjà automatiques et surréalistes.

Ce n'est donc toujours pas par hasard, mais par l'action de la même nécessité vitale qu'après la première période, celle de la confiance euphorique dans les pouvoirs de l'automatisme, Breton en vient à réclamer l'investigation méthodique sur des points d'application pratique de la dialectique surréaliste (*Second Manifeste* 1930), puis le nettoyage des écuries d'Augias du *soi*, au moment crucial de la lutte contre l'impérialisme nazi (discours de Yale en 1942).

Il y a beaucoup plus surprenant: la même année 1942, encore aux Etats-Unis, dans son projet de *Troisième Manifeste*, il évoque, tout d'un coup, le mythe des *Grands Transparents*, ces êtres placés dans l'échelle animale, « au-dessus de l'homme ». Leur comportement nous serait tout à fait étranger, et il échapperait « de façon parfaite » à notre « système de références sensoriel, à la faveur d'un camouflage » pouvant relever de la théorie de la forme ou du mimétisme animal...

« Ces êtres », conclut-il avec humour, « faut-il les convaincre qu'ils procèdent du mirage ou leur donner l'occasion de se découvrir ? »⁴⁵.

Faut-il rappeler que, cinq ans plus tard, à partir du 24 juin 1947, date de l'incident Kenneth Arnold, cette fantastique hypothèse entrait dans l'actualité, en posant le problème de savoir si le mythe des Extraterrestres ne procède que du mirage ou de la réalité, mais de quelle réalité ?

Qu'est-ce qui est révélation? Qu'est-ce qui est occultation? Les oscillations et révélations du surréalisme peuvent être

dues à toutes sortes de hasards, dans les intuitions personnelles et les circonstances extérieures.

Mais toujours elles sont mues par la même nécessité vitale : le développement de la conscience humaine face à l'univers et à sa propre histoire.

Les indications données par Breton, aux étudiants de Yale, en 1942, n'ont rien perdu de leur actualité. Elles demeurent plus que jamais à l'ordre du jour le plus urgent.

Paris.

NOTES

1. *Manifestes du surréalisme*, Ed. Pauvert, p. 210.
2. *Ibid.*, pp. 167-168.
3. *Ibid.*, p. 154.
4. *Ibid.*, pp. 171-172.
5. *Ibid.*, p. 34, Comp. *Les Pas perdus*, Gallimard, p. 149.
6. *Ibid.*, p. 40.
7. *Point du jour*, Gallimard, p. 226.
8. *Manifestes*, pp. 209-210.
9. *Ibid.*, pp. 211-215.
10. *Ibid.*, p. 214.
11. *Ibid.*, p. 211.
12. *L'Amour fou*, Gallimard, p. 58 sq.
13. *Ibid.*, p. 143 sq.
14. *Ibid.*, p. 152.
15. *Ibid.*, p. 165.
16. *Ibid.*, p. 166.
17. *Situation surréaliste de l'objet*, in *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, p. 145.
18. *Ibid.*, p. 146.
19. *L'Amour fou*, p. 37.
20. *Ibid.*, p. 35.
21. *Limites non frontières du surréalisme*, in *La Clé des champs*, Sagittaire, p. 18.
22. Lettre à Joseph Bloch du 21 septembre 1890, in Marx Engels, *Ecrits Philosophiques*, tr. fse E.S.I., p. 150.
23. *Ibid.*, p. 151.
24. Lettre à Heinz Starkenburg du 25 janvier 1894, in *Ecrits*, p. 163.
25. *Ecrits en prose* de Hofmannsthal cité par Michel Carrouges, in *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, coll. Idées, p. 286.
26. Cf. nos deux notes additionnelles sur les rapports entre écriture automatique et hasard objectif (in *Le surréalisme*, Ed. Mouton, pp. 271-274), entre hasard objectif et humour objectif (in *Gradiva* n° 2, 1971, pp. 9-11).
27. *Essais de Psychanalyse*, tr. fse, Payot, p. 189.
28. Lettre du (13) mai 1971 à Izambard in *Œuvres complètes*, La Pléiade, p. 268.
29. Lettre du 15 mai 1971 à Demény, *Ibid.*, p. 270.

30. *Manifestes philosophiques*, tr. fse Althusser, P.U.F., p. 25 en note.
31. *Marchand du sel*, Ecrits de Marcel Duchamp réunis par Sanouillet, Ed. Terrain vague, p. 169.
32. *L'invention mathématique*, in *Science et méthode*, Flammarion, p. 51.
33. *Ibid.*, p. 53. On pourrait ajouter de très nombreux exemples comme ceux qui sont rassemblés dans l'ouvrage de Mouffang et Stevens, *Le mystère des rêves* (Ed. des Deux Rives).
34. *Nadja*, Ed. Gallimard, pp. 7-8.
35. *Le message automatique*, in *Point du jour*, p. 240.
36. *Nadja*, p. 9.
37. Trad. fse, Ed. Corti.
38. *Limites non frontières du surréalisme*, in *La Clé des champs*, p. 21.
39. *Ibid.*, p. 20.
40. In *La Clé des champs*, p. 72.
41. *Essais de psychanalyse*, Payot, p. 189.
42. In *La Clé des champs*, p. 73.
43. Max Ernst, *Œuvres de 1919 à 1936*, Ed. Cahiers d'Art, p. 34.
44. *Manifestes*, p. 350.

ANDRÉ BRETON ET L'EXPÉRIENCE DE L'ILLUMINATION

Jean BRUNO.

But mythique ou expérience? Telle est la question que l'on se pose en face de l'« illumination surréaliste »¹. Le *Second manifeste* offre un bon point de départ pour s'interroger, car on y trouve à maintes reprises des formules et des phrases qui fascinent, mais interprétables en des sens différents². Ambiguïté parfois voulue, comme l'a reconnu Breton dans ses *Entretiens*, en jouant par exemple sur « occulte » et « occultation ». Plutôt qu'il ne vise à une élucidation minutieuse, un manifeste cherche à provoquer une effervescence dans l'esprit et à la fin l'adhésion. Il faut recourir à d'autres écrits, plus directement personnels ou plus analytiques, de différentes époques, pour préciser la signification de ces phrases essentielles et davantage encore pour voir dans quelle mesure elles expriment soit une théorie ou un projet, soit une donnée immédiatement vécue. C'est au niveau de l'expérience que l'on a une chance de découvrir entre des états apparemment distincts des résonances qui révèlent leur parenté.

La recherche d'« un certain « sacré » extra-religieux » dont parle Breton dans ses *Entretiens*, tenait du paradoxe. Il devait se défendre des imputations idéalistes, voire théistes (contre lesquelles des tracts surréalistes protestèrent sur le ton le plus vif) et simultanément rappeler sa volonté d'explorer le domaine intérieur. D'où, parfois, l'équivoque d'un langage qu'il fallait réinventer pour échapper aux formules usées des philosophies et des églises. D'où aussi, très tôt, l'attrance vers Guénon et

l'appel de plus en plus souvent affirmé à l'ésotérisme qui, en marge des orthodoxies ou contre elles, maintint avec ses techniques et ses symboles propres un courant plus ou moins caché d'investigations. Finalement, c'est de l'intuition poétique elle-même que Breton attendait la « connaissance » au sens fort. Il rejoignait ainsi ceux qui, à l'écart des catégories occultistes ou cléricales stéréotypées comme des écoles - littéraires ou pas -, avaient été surpris par des illuminations spontanées, ingouvernables, transformant soudain leur vision de l'existence. Breton a-t-il connu de tels états par lui-même ? Par des conversations ou par des livres ? Le présent article ne s'attachera pas comme Bernard-Paul Robert dans le *Surréalisme désocculté* à découvrir systématiquement des lectures certaines ou probables, bien qu'en repérant celles-ci, on évite de mettre sur le même plan des réminiscences livresques et des états vécus. On donnera ici la priorité à ces derniers. Des expériences intenses, immédiates, confirmeraient-elles quelques-unes des phrases capitales du *Second manifeste* ?

Parmi les témoignages contemporains les plus éclairants auxquels Breton aurait pu s'intéresser, on retiendra ici d'abord celui du poète visionnaire irlandais George William Russell, connu sous les initiales de A.E., et dont l'autobiographie intérieure : *The Candle of vision* (1918) fut partiellement traduite en juin 1926 dans *la Revue européenne*, où écrivaient les surréalistes, avec une traduction complète en 1952; puis le cas publié en 1915 dans les *Archives de psychologie* par Théodore Flournoy sous le titre « Une mystique moderne », qui permet de suivre sur un tout autre plan l'expérience d'une directrice d'école médium écrivain citée avec éloge dans « le Message automatique » (repris in *Point du jour*), d'après *Esprits et médiums*, 1911. On sait combien Breton appréciait le livre de Flournoy sur Hélène Smith : *Des Indes à la planète Mars*. On signalera aussi certains moments de vacuité de Valéry, puis les récents témoignages de Claude Roy, voisin de Breton rue Fontaine, et du surréaliste Gérard Legrand. Il importe peu que Breton ait eu connaissance ou pas de tel ou tel texte : les coïncidences s'avèrent d'autant plus significatives qu'elles se produisent de façon indépendante et qu'aucune suggestion n'a joué. Il faut, avant tout, cerner ce que fut en elle-même l'expérience originale de Breton, mais d'abord préciser quels sens eut pour lui le terme d'illumination.

L'ILLUMINATION: SES NUANCES

Le mot «illumination» revient assez fréquemment sous la plume de Breton, dans des acceptions diverses. Même s'il semblait discutable, le titre donné aux poèmes en prose de Rimbaud valorisait le mot. Breton l'emploie comme synonyme d'inspiration ou découverte, avec souvent un élément visuel. Lorsqu'on lit dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925) « la grande illumination suit son cours », c'est quelques lignes après avoir signalé « le pouvoir hallucinatoire de certaines images ». Dans « le Message automatique » (1933), les inspirations verbales sont présentées comme « infiniment plus riches de sens visuel, infiniment plus résistantes à l'œil, que les images visuelles proprement dites ». Le poète entend les mots avant de voir. « L'illumination » vient ensuite. » A propos d'une flamme d'allumette évoquant tout à coup la crinière du lion (d'où naquit, en 1953, l'idée du jeu de « l'un dans l'autre »), Breton parle encore d'illumination, mais revient au sens plus général du mot lorsqu'il fait allusion dans ses *Entretiens* à la capacité qu'avait Desnos en hypnose de « se transporter à volonté, instantanément, des médiocrités de la vie courante en pleine zone d'illumination et d'effusion poétique ». A.E. utilise de même le terme d'illumination dans un sens très large. mais quelquefois l'emploie comme Breton pour désigner un défilé d'images, ce qui semble naturel chez un homme s'étant d'abord destiné à la peinture et dès son enfance hanté par des visions qu'il fixa en de nombreux tableaux.

On ne s'étonnera pas de voir Breton, visuellement très sensible, passionné d'art et fasciné par les rêves, préférer dans l'expérience intérieure ce qui apparaît avec des formes et des contours. Parmi les poètes anglais, il retient les visionnaires Blake et Coleridge, semble ignorer les extases sans image où Wordsworth sentait la vie de l'univers. Il ne faut, cependant, pas oublier que, s'il s'efforçait de soustraire à leur asservissement par la logique l'écriture et l'imagination, Breton ne situait pas cette dernière inconditionnellement au sommet, puisqu'il demandait de « fixer l'attention non plus sur le réel ou sur l'imaginaire, mais, comment dire, sur *l'envers du réel* »³. Et l'on s'interrogera longtemps peut-être sur ces quelques mots assignant comme fin ultime au surréalisme « l'anéantissement de l'être en un brillant, intérieur et aveugle, qui ne soit pas plus l'âme de la glace que celle du feu ». Phrase à juste titre rapprochée de l'« illumination de la conscience » au sens informel et non pas visionnaire, que Bédouin, citant René Alleau, présente comme le but de l'alchimie. On examinera plus loin des témoignages où la lumière semble plus immédiatement sentie que chez Breton où elle demeure souvent métaphorique.

Si l'on s'en tient au *Second manifeste*, le mot « illumination » n'est pas employé seul, dans un sens absolu. On l'y trouve

dans l'une des phrases les plus célèbres de ce manifeste proposant « la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, *l'illumination systématique des lieux cachés* et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite... ». Cette méthode désigne ici l'exploration du subconscient: « A nous, disais-je donc, de chercher à apercevoir de plus en plus clairement ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit. » Néanmoins, le voyage dans l'infra-conscient paraît dépassé quand Breton, plus loin, déclare que le surréalisme « ne court aucune chance sérieuse de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre ». Beaucoup plus qu'à Freud on songe ici à Novalis qui s'inspirait dans ses fragments autant de ses fulgurantes intuitions que des conceptions de la philosophie de la nature qui enthousiasma les romantiques allemands⁴. Et l'on évoquerait aussi bien la perception unitaire qui éblouit les mystiques lorsqu'une même conscience vivante se révèle à eux sous la multiplicité des apparences.

UNE AIGRETTE DE VENT AUX TEMPES

Pour définir l'expérience intérieure de Breton, voyons comment il décrit lui-même certains de ses moments de dépassement et « de pointe », pour reprendre l'expression de Maslow⁵. Au début de *L'Amour fou*, il les reconnaît par « un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson ». S'il rattache une telle sensation au plaisir érotique, naturellement d'une intensité beaucoup plus vive, l'occasion en fut aussi « des spectacles naturels et des œuvres d'art », ou encore des collisions de mots ou d'images, de brèves formules, des vers. Par exemple : « Mais que salubre est le vent » de Rimbaud. Avec ce dernier, joue en outre un accent qui lui est propre, sourd écho d'une tout autre expérience⁶. Lors de sa première visite en 1914 à Valéry, celui-ci voulut savoir pour quelles raisons Breton entendait se consacrer à la poésie: « Je n'aspirais, lui dis-je, qu'à procurer (me procurer ?) des états équivalents à ceux que certains mouvements poétiques très à part avaient provoqués en moi. » Il s'agit d'une « exaltation particulière » due à la surprise. Les pages où Breton analyse cette forme de saisissement définissent la « beauté convulsive » capable de lui donner un choc. L'émerveillement va jusqu'à modifier le rythme du souffle et du cœur. Dans « la Grotte des Fées, près de Montpellier, où l'on circule entre des murs de quartz, le cœur retarde de quelques secondes de battre au spectacle de ce manteau minéral gigantesque... ». Cette « sorte d'émotion », dont le contrecoup corporel est perceptible, révèle en même temps un niveau plus profond où l'être

se reconnaît avec évidence⁷, comme le satori découvre soudain au zéniste sa vraie nature: « C'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vînt tout à coup me donner de mes nouvelles. ».

Gracq rapproche cette sensation aux tempes de l'illumination proustienne dont le coefficient émotif n'est pas moins fort, où les réminiscences prennent une allure quasi-hallucinatoire, oblitérant le lieu et le moment actuels et où le temps se dissout⁸. Quelles que soient les fonctions que l'on attribue aux zones plus ou moins profondes ou archaïques du lobe temporal pour expliquer le déclenchement de cette « félicité », et en dépit de l'extrême richesse psychologique (impressions d'irréalité ou d'étrangeté, « état de rêve », déjà vu, etc.) des troubles qu'on y rattache, la localisation aux tempes, sentie par Breton, ne vient pas directement du tissu cérébral, par lui-même insensible, mais signale un contre-coup neurovégétatif. Des réactions physiologiques du même genre ont été éprouvées dans de nombreux cas étudiés par Marghanita Laski dans *Ecstasy, a study of some secular and religious experiences* (Londres. The Crescent Press, 1961), au chapitre VII. Elle y cite, en particulier, le témoignage du poète anglais Housman, qui s'abstenait délibérément de réciter des vers en se rasant car une brusque émotion lui mettait les larmes aux yeux et lui hérissait la barbe au point que son rasoir n'avancait plus. Il ressentait en même temps une sensation le long de la moelle épinière. C'est en percevant aussi une brûlante montée médullaire (pour lui identique à l'ascension de la kundalini des Hindous) qu'A.E., s'il ne décrivait pas exactement l'« aigrette de vent aux tempes », localisait de même, de chaque côté de la tête ou au-dessus, des battements d'ailes et des sons de cymbales. La pilo-érection, rapportée par Housman, témoigne d'une stimulation orthosympathique, dont on trouve plus d'un signe dans les cas d'illumination spontanée, avec dilatation pupillaire et tendance aux spasmes. La beauté « convulsive » ne deviendrait-elle pas ici de façon mineure convulsivante ? Le Dr Ferdière la disait à Cerisy en 1966 « née dans un moment de convulsion ». On se situe à l'opposé des méthodes méditatives qui, dans une première phase, induisent un ralentissement des fonctions physiologiques avec un apaisement de la conscience. Si Breton n'a pas ignoré les moments de contemplation et d'intériorisation paisible, il recherchait plutôt un maximum d'acuité.

Autant et davantage que la beauté ou la surprise, ce sont les périodes de passion qui amenèrent Breton à son plus haut niveau. Il ne s'agit plus d'une réaction fugace, comme la sensation de l'aigrette, mais d'une durable exaltation. Les pages finales de *Nadja* (inspirées par cette femme qu'il ne nomme pas et dont la disparition le plongea dans l'égarément des *Vases communicants*), *L'Amour fou*, *Arcane 17*, font sentir à quel degré d'enivrement lyrique Breton fut alors soulevé et comme porté. Marghanita Laski, s'appuyant comme Maslow sur une enquête,

définit empiriquement ces états de conscience exceptionnels d'après la fréquence des mots et des impressions qu'ils traduisent. Sans cesse y reviennent les termes exprimant l'élévation et la lumière, qui justifient étymologiquement ((extase » et ((illumination » et qu'elle retrouve aussi bien chez des mystiques reconnus que chez des écrivains ou des laïcs et même dans de nombreuses locutions du langage courant. Ces deux impressions souvent associées prouvent à son avis un accroissement d'intensité. Ecrits à l'époque de *L'Amour fou*, les poèmes de *L'Air de l'eau* reflètent cette exultation que Breton traduit par l'image de « l'aigle sexuel » en montagne³. L'émotion, sensible au cœur, transfigure le monde :

*Un écureuil était venu appliquer son ventre blanc sur
mon cœur.
Je ne sais comment il se tenait
Mais la terre était pleine de reflets plus profonds que
ceux de l'eau.*

Doit-on voir ici une image gratuite ou la traduction d'un état où se multiplient les éblouissements¹⁰ ? *Arcane 17*, à propos de la poésie, la liberté et l'amour, fait de même allusion dans ses dernières lignes au point ((le plus illuminable du cœur humain ». Mais la métaphore a quelquefois des répondants subjectifs plus concrets. Des impressions corporelles ténues au niveau courant s'exagèrent chez les mystiques et, dès ses premières visions, A.E. décrit des êtres ((illuminés du dedans comme s'ils avaient eu un soleil caché dans le cœur ». Dans *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, présenté comme le dernier des manifestes, Breton récapitulant ses options permanentes, refuse la mauvaise conscience ou la condamnation que la plupart des doctrines traditionnelles ont entretenue à propos du désir et il magnifie le lyrisme de la passion qui a « projeté l'homme au-dessus de sa condition, provoquant ainsi de l'un à l'autre, par réaction en chaîne, de véritables transports émotionnels ».

La contre-partie de ce bonheur fut deux fois au moins l'angoisse du délaissement. Lorsque la rencontre d'Elisa mit fin à la ((grande ombre » qui l'accablait, Breton décrit « un certain cours désespéré, vertigineux et sans frein des pensées où il arrive que la machine mentale est si fortement lancée qu'elle *quitte la piste* »¹¹. Cette ((extrême tension dans la manière de subir une épreuve morale », sans accepter de s'en laisser distraire, lui paraît de nature à susciter des « secours extraordinaires ». On pense bien entendu ici à l'obscur appel vers un autre être, à une réponse du hasard objectif. ((Se laisser couler » implique non seulement une acceptation, mais encore une passivité, une immobilité intérieure efficaces par elles-mêmes.

Je tiens ceci pour vrai de la douleur comme de l'ennui. Sur le plan intellectuel, c'est en me laissant aller au fond de l'ennui qu'il m'est arrivé de rencontrer des solutions insolites, tout à fait hors de recherche à pareil moment et dont certaines m'ont valu des raisons de vivre. ¹²

L'intuition s'y développe, sur un plan vital ou mineur. Dans ces moments d'ennui lucide, il arrivait à Breton de se découvrir la capacité de deviner l'heure comme y réussissait A.E. à volonté. Si ces phases de tension et de chagrin déclenchent quelquefois l'illumination par une sorte de faille ou de brisure, cela ne semble pas s'être produit dans la période des *Vases communicants*, mais l'intrication du songe et de la vie courante s'y accentua dans une « rêverie éveillée » qui prit fin brusquement.

Autre pôle de l'expérience de Breton : l'ascèse involontaire d'une période où il ne mangeait pas toujours à sa faim. Il rappelle l'effet qu'eut celle-ci pour déclencher l'inspiration de Knut Hamsun et la petite phrase si nette qui s'imposa un soir à lui-même dans la solitude. Rôle éventuel également des insomnies dont souffrit très tôt Breton et qui, comme le jeûne, avivent la sensibilité. Il confiait, en 1962, à Madeleine Chapsal :

Je vivais dans une grande exaltation, qui me laisse, à distance, sous l'impression d'une crise par laquelle j'ai passé et qui me demeure assez obscure. Ma famille, outrée de me voir abandonner mes études, m'avait coupé les vivres : tant pis. Il m'arrivait de passer la nuit seul sur un banc plutôt que de rentrer à l'hôtel, dans une sorte de vacance illimitée de l'esprit. ¹³

Plusieurs passages du *Second manifeste* célèbrent avec l'écriture automatique toutes les formes de création où l'homme « est soudain empoigné par ce « plus fort que lui » qui le jette, à son corps défendant, dans l'immortel » et où il « cesse de s'appartenir ». La note qui suit ce passage excède les effets que l'on attendrait de la pratique même accélérée de l'écriture :

...Il s'agit, non plus essentiellement de produire des œuvres d'art, mais d'éclairer la partie non révélée et pourtant révélabile de notre être où toute beauté, tout amour, toute vertu que nous nous connaissons à peine luit d'une manière intense.

L'affleurement des plans profonds de l'être entraîne une libération, mais l'inspiration ne provoquerait-elle pas en outre par elle-même dans certains cas une ivresse ?

Dans de telles circonstances, dans les périodes les plus exaltées, nul ne peut assurer que le « brillant, intérieur et aveugle » n'ait pas un instant été entrevu. Les indices de l'illumination que l'on serait tenté de découvrir chez Breton demeurent néanmoins légers. Faut-il, parmi eux, compter le besoin d'une

libération temporelle? « Je cherche l'or du temps ». Cette phrase de *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*, écrite en 1924 ou 1925 et reprise sur le faire-part de 1966, exprime au prix d'un calembour une aspiration à sortir du temps, dont les témoignages qui vont suivre apporteront une plus indéniable réalisation. Tout se passe comme si Breton avait pressenti dans l'illumination des dimensions encore virtuelles pour lui.

IMAGERIE, LUMIERE INFORMELLE ET NIVEAUX DE CONSCIENCE

Par-delà l'illumination, Breton se passionna plus largement pour l'exploration de la conscience. Aussitôt après les phrases trop souvent commentées sur la conciliation hégélienne des états opposés et sur le « brillant intérieur » est affirmée avec force l'importance de « ce lieu mental d'où l'on ne peut plus entreprendre que pour soi-même une périlleuse mais, pensons-nous, une suprême reconnaissance ». Dans son *Ode à Charles Fourier*, il félicite celui-ci d'avoir compris que le sommeil était plus proche de « l'état *surcomposé* ou *supra-mondain* de l'âme » (que la mort révélera, mais qu'il faudrait atteindre dès cette vie) que de la veille. Pour René Held, psychiatre et psychanalyste, ami de Fraenkel, Breton « possédait un *moi fort* »¹⁴. De fait, à l'époque des sommeils, il ne parvint jamais à tomber en hypnose. C'est seulement dans le repos nocturne que le moi relâche vraiment son étreinte, que la conscience y soit abolie ou fascinée par le songe. Soupault rappelle que Breton « rêvait toutes les nuits, intensément, et qu'il avait le don si rare de se souvenir de ses rêves »¹⁵. Les phases apparemment inconscientes du sommeil n'auraient-elles pas d'autre fonction que restauratrice ? Dans les Upanishads les plus anciennes, le sommeil profond est moins éloigné de l'état suprême que la veille ou le rêve. Le Dr Pierre Mabille, dans *Le Miroir du merveilleux* (dont Breton préfaça chaleureusement en 1962 une réédition), opposait l'onirisme à un niveau supérieur d'intuition et affirmait, dès 1940, « la nécessité d'atteindre des *états psychologiques limites* qui peuvent être situés ou en deçà de la conscience, dans le rêve, ou au-delà, dans une lucidité hyperconsciente surrationnelle... »¹⁶. C'est seulement après la mort de ce médecin, survenue en 1952, que des progrès décisifs révélèrent la neurophysiologie de la vigilance, du sommeil et de l'onirisme, apportant ainsi un début d'élucidation à ces états intérieurs exceptionnels qui, sous l'appellation d'« altered states of consciousness », commencèrent bientôt à envahir outre-Atlantique tout un secteur de la psychologie. Nombre de ces expériences se développent à la jonction de la veille et du sommeil, mais les images hypnagogiques ou hallucinatoires ne surgissent pas chez tous.

c'est aux confins du sommeil, dans la nuit et surtout à la fin de celle-ci, avant de reprendre son activité mentale coutumière, que Valéry vécut des moments de silence, avec un régime de conscience infiniment plus profond, où il se sentait lucide et immobile, jouissant de sa puissance mais ne l'appliquant pas encore, dans une sorte de lumière sans objet, hors du temps. Que se serait-il passé si, au lieu d'accélérer brusquement par le café ses réflexions de l'aube, Valéry avait su consciemment se maintenir à ce niveau anté-verbal et y progresser ? Maîtrise et gymnastique intérieures le passionnaient, mais les *Exercices spirituels* ignaciens, soigneusement recopiés lors de ses études à Montpellier, s'avéraient trop chargés d'images pour lui avoir laissé entrevoir dans l'arrêt de la pensée une méthode d'investigation. Son savoir, intuitif dans ce domaine, lui vint moins des livres ou d'autrui que de cette « navigation de la nuit » adorée par M. Teste et des moments où coexistaient « du sommeil et de la lucidité dissous l'un dans l'autre »¹⁷. Sédire le disait « initié sans le savoir ». La pratique du yoga, qui n'attirait guère alors en France que des occultistes et des théosophes, n'aurait pas nécessairement permis à Valéry de franchir un certain seuil. y parvint-il durant cette période de tourment amoureux - « enfer et paradis » - qu'il traversa en 1921-1922 ? C'est alors qu'il écrivit ces lignes :

*Un jour, j'ai touché par hasard je ne sais quel ressort et voici qu'une porte secrète s'est ouverte. Je suis entré dans des appartements étranges et infinis. J'étais bouleversé pas à pas par mes découvertes. Je sentais en me mouvant dans ces chambres inconnues et si mystérieuses qu'elles étaient la vraie demeure de mon âme.*¹⁸

s'il déboucha vraiment à cette époque sur une dimension inattendue, cette crise de la cinquantaine aura eu de tout autres répercussions que celle de 1892 à Gênes.

Les moments les plus avancés, que relate la « mystique moderne » présentée par Théodore Flournoy en 1915 sous le pseudonyme de Cécile Vé¹⁹ - que l'on gardera ici parce que les psychologues du mysticisme la citent sous ce nom -, sont toujours vécus comme l'immersion dans une lumière intérieure qui ne lui rappelait que fort peu celle de ses rêves. L'impression optique, intense, à peine supportable, ne rend pas entièrement compte de cette expérience beaucoup plus fusionnelle. Mlle Vé notait après sa première illumination²⁰ :

Je n'avais plus conscience de mon moi limité et enserré par la matière. Sans effort j'étais comme consciente d'une autre réalité essentielle et immuable... Je n'ai rien vu, rien entendu, je n'étais ni endormie, ni évanouie, et, pourtant, j'étais ailleurs et j'étais autre... L'impression du temps, du courant des impressions, disparut. Tous, nous

avons essayé cent fois de nous imaginer ce qu'est l'éternité, le non-temps. Il me semble y avoir été plongée. C'est une sorte de lumière mais pas abstraite, dont j'étais pénétrée mais que je ne réfléchissais pas... C'était à la fois une immensité et une intimité.

La « réalité lumineuse » était en même temps perçue comme une force, un courant de vie. L'onirisme offre un spectacle distinct du sujet, une scène à laquelle il participe. Dans cette série d'illuminations, qui se reproduisirent identiques une trentaine de fois, la conscience dualiste habituelle - avec sa durée, son schéma corporel, ses pensées ou ses rêveries - s'effaçait. L'instant où le moi allait se dissoudre inspirait à la fois désir et crainte. Ces expériences apparurent, de l'avis de l'intéressée, à un niveau d'engourdissement beaucoup plus profond que tout ce qu'elle avait connu et qui lui rappela l'anesthésie par la morphine. Elle y fut menée par une technique qui lui était devenue familière, non sans analogie avec des exercices de concentration yogique : « fermer les yeux et les contracter d'une certaine façon, qui produit d'abord une tension, puis une sorte de paralysie très partielle de la volonté ». Un tel effort, qui visait paradoxalement à arrêter le « tourbillon » des pensées, à faire le vide, provoquait une transe avec refroidissement et raideur des mains. Le but de Mlle Vé n'était pas à l'origine d'aboutir à un état mystique mais de faciliter la venue d'une « présence » pour elle dépourvue de la signification spirite qu'elle lui eût jadis donnée et dont elle analysa lucidement les composantes. Il résulta de ces illuminations un renouvellement de vie religieuse et une déception. L'invisible réalité, qui se révélait soudain, gardait quelque chose de « trop impersonnel, trop élémental » pour coïncider avec la croyance de cette protestante en un Dieu personnel. Seules des expériences plus superficielles - simples moments de recueillement, songes, illuminations avortées - lui firent retrouver la chaleur affective qu'elle souhaitait. Dans ce nouveau climat, son puritanisme, vis-à-vis d'une sexualité de loin en loin exaspérée, enfin s'allégea; la déculpabilisation, amorcée par le Dr Flournoy verbalement et sous hypnose, devint plus complète. Avec les inquiétudes de la déclaration de la guerre et l'âge, cette série d'illuminations prit fin.

Fréquente chez les mystiques, l'impression de lumière n'est pas spécifique de leurs états. Cet éclat peut prendre un sens pathologique. Dans *l'Anthologie de l'humour noir*, Breton renvoie aux observations de Pierre Janet sur Roussel chez qui un travail littéraire incessant et des veilles avaient provoqué une phase hypomaniaque avec un sentiment de « gloire » - au double sens de célébrité et de rayonnement physique - et un bonheur excessif que suivit la dépression²¹.

« Le feu qui ne brûle pas », telle est la sensation que Claude Roy garda de la plus cruciale de ses « petites illuminations »

à dix ans ²². Attendant l'été au bord de la Charente des camarades qui tardaient à le rejoindre, il se coucha sur le foin, contempla le ciel, ferma les yeux. Son corps oublié alors ne pèse plus, ne s'oppose plus, permet l'échange: « Je fais partie de tout. Tout fait partie de moi. » Intercommunication qui ne reste pas neutre, car survient soudainement « le feu blanc, qui ne brûle pas. La langue de feu, son éclair, brusque ravage de liberté... » Deux autres expériences, lors de la retraite de juin 1940 et à l'Observatoire du Pic du Midi à la fin de 1944, offrent, comme jadis le moment inoccupé au bord de la rivière, le même caractère de répit ou d'arrêt, interrompant les activités violentes de l'époque et coïncidant avec une contemplation cosmique, mais il n'y est plus fait allusion à la lumière et au feu comme la première fois ²³. Roy note la venue capricieuse et l'importance de

ce dévoilement abrupt qui, écrit-il, va revenir dans ma vie à intervalles irréguliers, toujours à l'improviste, avec des espacements énormes de durée, puis des rafales d'extase, précipitées (et de nouveau le désert de vivre, seulement vivre)

*cet éclair d'être
que je le reconnaisse ou non, c'est devenu la mesure
de tout... ²⁴*

Plus tard, hanté par la durée et le vieillissement, il apprécie, dans ces expériences trop rares, de « beaux accrocs sur le dur tissu du temps » ²⁵.

Comme on le vérifie souvent dans ces expériences inattendues, celle que raconte Gérard Legrand au mois de juin 1949, en forêt de Fontainebleau, se passa dans la solitude d'un enclos abandonné : « Dès que je me fus étendu sur ce gazon dru, vibrant d'insectes, un terrible émerveillement m'assailit... Je ressentis et je connus que j'étais, QUE JE SUIS ETERNEL. » ²⁶ Ce qui semble avoir dominé fut l'impression d'échapper au temps et celle d'un univers transfiguré, mais comme chez C. Roy sans image ni onirisme. Le mot «éclair» traduit peut-être plus la brusquerie qu'un éblouissement, mais il reste significatif que la métaphore de la foudre ou de la lumière soit si souvent associée à ces descriptions,

Lorsqu'une impression indubitable de lumière est présente dans ce genre d'état, elle dépasse de beaucoup la portée d'une simple stimulation visuelle. Elle apporta ainsi au psychiatre canadien Richard Maurice Bucke une révélation de l'essence la plus cachée. Alors qu'il rentrait tranquillement la nuit en voiture, Bucke se vit tout à coup

enveloppé dans un nuage couleur de flamme. Un instant, je crus qu'il y avait près de là quelque grand incendie,. tout de suite après, je m'aperçus que le feu était en moi. Aussitôt, il me vint un sentiment d'exaltation,. à cette im-

mense joie s'ajouta immédiatement une illumination intellectuelle impossible à décrire. Entre autres choses, j'en vins non seulement à croire, mais à voir que l'univers n'est pas formé de matière morte, mais qu'il est une Présence vivante; je devins conscient de la vie éternelle. Ce n'était pas la conviction que je l'aurais un jour, mais la conscience que je l'avais déjà... La vision ne dura que quelques secondes, et disparut. Mais son souvenir et le sentiment de la réalité qu'elle m'a révélée demeure en moi depuis un quart de siècle. 27

A.E. offre un cas plus riche et plus difficile à analyser car, devenu spontanément visionnaire à l'adolescence, il s'entraîna ensuite à la concentration mentale et déclencha ainsi des phénomènes violents. Il lut, en outre, beaucoup de textes sacrés, spécialement ceux de l'Inde. Le monde intérieur, qu'il explora durant un demi siècle, est connu par ses deux confessions : *Le Flambeau de la vision*, où il s'interroge à l'âge de cinquante ans sur ses rêves, ses visions, ses illuminations; puis *Aux fontaines de l'inspiration*, quinze ans plus tard, peu avant sa mort et où il remarque avec l'âge une plus forte emprise du rationnel et moins de fougue dans ses poèmes, qui sont ici reliés à des états nocturnes et à des songes. Tandis que dans les expériences de Mlle Vé ou de Bucke l'impression lumineuse restait informelle, on trouve beaucoup plus souvent chez A.E. des images animées et des scènes comme dans les rêves. Cette imagerie s'imposait à lui aussi intensément en pleine veille que dans le sommeil. Ses propres visions, comme il l'a écrit de celles de Blake, lui semblaient survenir dans un rêve éveillé. On sait maintenant que, dans l'onirisme nocturne, l'activation du cerveau est presque aussi vive, parfois plus, qu'au cours de la vigilance. A.E. devait en outre à des exercices de visualisation une clarté intérieure presque intolérable. Il a aussi plongé dans une lumière sans limite ni contour, lorsqu'il passait directement le soir de la concentration au sommeil. De même que Breton porta un intérêt excessif aux « produits de l'activité psychique », A.E. s'accuse de s'être trop laissé séduire par les images oniriques et visionnaires,

qui ne furent nullement aussi hautes que ces moments transcendants de crainte où, presque sans vision, l'obscurité divine semblait respirer au profond de mon esprit, mais j'étais plein de curiosité à l'égard de ces formes... 28

La nuit semble finalement ici supérieure à la lumière même. C'est à partir de la conscience embrasée et sans objet, au plus profond du sommeil, que naquit parfois l'inspiration, comme dans une série de chutes, avec d'abord le surgissement des images, puis des mots 29.

En préfaçant *Le Revolver à cheveux blancs* sous le titre significatif « Il y aura une fois », Breton affirmait: « L'imaginaire

est ce qui tend à devenir réel. » Dans le chapitre qu'il consacre à cette faculté dans *Le Flambeau de la vision*, A.E. écrivait de même: « ...Par l'imagination ce qui existait à l'état latent ou en essence se trouve projeté dans le réel et se voit doté d'une forme dans la pensée. » Mais quelle est l'origine de l'imagerie ? A.E. refusait de voir dans le rêve une simple fabrication subjective et allait jusqu'à se demander: « Les images ont-elles un corps? » Aragon s'interrogeait aussi, en 1924, dans « Une vague de rêves », sur « l'existence d'une matière mentale »³⁰. Dans le Védânta, le rêve est en même temps réel et illusoire, puisque les « formes subtiles » qui s'y déploient émanent du rêveur lui-même. Aussi Guénon objecta-t-il à Naville venu lui rendre visite que les surréalistes attachaient beaucoup trop d'importance au subconscient et que la spiritualité se trouvait ailleurs³¹. Pour A.E., comme pour William James à la fin de ses *Etudes et réflexions d'un psychiste* (Payot, 1924) que Breton avait lues³², il existerait une mémoire plus vaste que la mémoire corporelle, une « mémoire de la Terre » où subsistent les traces du plus lointain passé. A.E. distingue du rêve la vision, « perception d'images déjà existantes » hors de nous. Indépendamment de toute théorie, A.E. avait découvert que les clichés, envahissant son cerveau, venaient par exemple d'un ami en voyage en Égypte ou d'un voisin de bureau. R. Amadou citait cette dernière expérience au cours d'un article introductif en tête du numéro de la *Revue métapsychique* de 1954 où une lettre de Breton accompagnait mon étude sur celui-ci. *Le Flambeau de la vision*, ici, renforçait directement la suggestion des *Vases communicants* « qu'on parvienne à provoquer certains rêves chez un autre être... agir à distance, gravement, sur sa vie »³³. La télépathie onirique, que mirent expérimentalement en évidence des chercheurs américains³⁴, était familière à A.E. Elle rejoignait sa certitude que « chaque image, chaque nouvelle aventure de mon esprit, écrit-il, étaient douées du pouvoir magnétique d'attirer toutes celles qui leur ressemblaient ». Cette « loi de gravitation spirituelle » et d'affinité, ce don qu'a plus ou moins chaque être de provoquer involontairement mais de façon active son propre destin, formulèrent le principe du hasard objectif au chapitre « L'esclave de la lampe » traduit dès 1926 dans *la Revue européenne*.

Ne s'émerveille-t-on pas trop facilement de telles coïncidences ? Celui qui en bénéficie en apparaît à la réflexion comme le machinateur involontaire. Au lieu d'énumérer ce genre d'incidents, il serait plus intéressant d'examiner quelle sorte d'influence invisible éprouvait l'entourage. Son fils Diarmid Russell assure qu' A.E.

possédait, plus qu'aucun autre, une force spirituelle évidente, et qu'émanaient de lui une douceur et une tendresse presque aussi perceptibles que la lumière d'une lampe

- et aussi difficiles à décrire... Sa présence réchauffait comme un feu, et non seulement les gens se sentaient mieux auprès de lui, mais ils étaient meilleurs.³⁵

D'instinct, A.E. et Breton ressentait davantage la conscience comme une force efficace que comme un inerte témoin ou un miroir. Gracq a décrit, après la mort de Breton, l'effet de présence activant qu'on éprouvait auprès de lui indépendamment de tout discours. Il faut attribuer un tel rayonnement à un certain état intérieur : ardeur, certitude, forme de pensée sans cesse effervescente et fluide, dont Gracq analyse bien la valeur contagieuse:

*Elle est mêlée indéfinissablement à une frange colorée d'affectivité, éminemment vibratile, capable de propager des ondes dans les zones voisines, elle est élan moteur et potentiel magnétique capable d'infinies et brusques variations. Or, il est clair que cet état, naissant d'une pensée vague, protéiforme, mais douée d'une charge affective considérable (la pensée faite vibration), est entre tous celui qui paraît le plus apte à la communication.*³⁶

Vingt ans plus tard, Duits restituera en termes comparables le climat de ses derniers entretiens avec Breton où « les paroles n'avaient aucune importance. Parfois, quand la chaleur affective était très forte, on ne disait presque rien... Il se produisait une élévation extraordinaire... »³⁷. La dimension illimitée, qu'exprime alors Duits, est celle même que traduisait Breton en présentant P. Mabile, doué d'un « rare pouvoir de rasséréner », et que reprend le poète Kenneth White en épigraphe à son essai sur Segalen voyageur: ((...ouverture sur de grands espaces... où chacun ne peut plus, pour soi-même, qu'avancer sans bruit »³⁸.

André Breton disparu, ses écrits garderaient-ils la capacité de faire perpétuellement renaître çà et là chez les jeunes la sensibilité et la vision du monde surréalistes et de susciter sans cesse de nouveaux foyers ? A Breton, soucieux de l'avenir du surréalisme, Octavio Paz répondait que celui-ci était pour lui ((la maladie sacrée de notre monde, comme la lèpre au Moyen Age ou les alumbrados espagnols au XVIe siècle; nécessaire négation de l'Occident, elle vivrait autant que la civilisation moderne... »³⁹. Beaucoup plus que le mythe social qu'il souhaitait à la fin de la dernière guerre voir se former, Breton a réussi à renforcer durablement celui de la recherche intérieure.

1. L'expression « illumination surréaliste » figure dans un document intérieur du 2 avril 1925, signé par Artaud, Boiffard, Leiris, Masson, Naville, mais non par Breton (Cf. Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1948, pp. 43-44). Le présent article fait suite à la partie intitulée « Les techniques surréalistes, la voyance et l'illumination » de : « André Breton et la magie quotidienne » (*Revue métapsychique*, janvier-février 1954, numéro repris en tirage à part sous le titre *L'Art et l'occultisme*, Institut métapsychique international, Paris).

2. Les citations du *Second manifeste* et les allusions aux manifestes en général ne seront pas accompagnées ici de références de pages.

3. Ces mots apparaissent dans une note à propos de l'écriture automatique et des procédés littéraires ou artistiques pour échapper au réalisme en déroulant l'esprit. De même dans *Perspective cavalière* (Paris, Gallimard, 1970, p. 132) « la lumière souveraine, celle de l'illumination », perçue à travers « la poésie de haut vol », s'oppose à l'*élucidation* des commentateurs. De telles équivalences entre la vie et les textes ou les œuvres se remarquent à maintes reprises chez Breton.

4. Novalis, *Journal intime, suivi des Hymnes à la nuit et de maximes inédites*, trad. Germaine Claretie et S. Joachim Chaigneau, Paris, Stock, 1927. On y lit p. 100 : « C'est seulement dans ce système du monde que la pierre diffère de la plante et de l'animal ». Et p. 134 : « L'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante, l'homme une flamme parlante, l'animal une flamme marchante », phrase que cite au mot « flamme » le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. C'est à la même traduction qu'est empruntée dans *Perspective cavalière*, p. 152, cette phrase : « Tout corps transparent est dans un état supérieur, et semble avoir une sorte de conscience ». Dans *les Disciples à Saïs le Maître*, passionné par les rencontres et les coïncidences, aime rapprocher les étoiles des hommes, les pierres des animaux, les nuages des plantes. Gracq rappelle à propos de Novalis ces mots de Lautréamont : « C'est un homme, ou une pierre, ou un arbre, qui va commencer le quatrième chant » (*Préférences*, Paris, Corti, 1969, p. 272). On sait l'importance qu'eurent pour Breton Novalis, Achim d'Arnim qu'il préfaça, et son vif intérêt pour *l'Ame romantique et le rêve* de Béguin.

5. Avec ses « peak-experiences » le psychologue Abraham Maslow, faisant abstraction des notions confessionnelles, dégage les caractéristiques communes d'états de conscience intensifiés, quelle qu'en soit l'origine, mystique ou esthétique, passionnelle ou inspirée, etc. (Cf. *Toward a psychology of being*, Princeton, Van Nostrand, 1962; trad. *Vers une psychologie de l'être*, Paris, Fayard, 1972).

6. C'est grâce aux *Illuminations* qu'il a été possible « d'entrer en communication avec notre moi le plus intime, à elles qu'il appartient de nous faire goûter les délices de cette « Chasse spirituelle » qui n'est pas seulement pour nous un manuscrit perdu » (*Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 98).

7. C'est un effet intériorisant antérieur à toute analyse qu'avait souligné Henri Bremond dans sa lecture d'octobre 1925 sur « la Poésie pure » à l'Académie française, qui élit Valéry le mois suivant. Ce double événement leur valut aussitôt des attaques, mais sans explication pour Bremond, du *Surréalisme et la peinture*, paraissant en livraisons dans *la Révolution surréaliste* des 1^{er} mars et 15 juin 1926. Le *Second manifeste* fut plus explicite en investissant en même temps Vitrac et l'abbé Bremond à propos de la poésie pure.

8. Gracq, *André Breton*, Paris, Corti, 1948, p. 114.

9. Cette image sera plus tard explicitée dans *La Lampe dans l'horloge* (Paris, R. Marin, 1948, p. 40) où Breton, renvoyant à l'observation de Pierre Janet sur Roussel, écrit : « Il s'agit, on s'en souvient peut-être,

d'une sorte de pont jeté de l'angoisse à l'extase [je souligne ces mots, titre exact de l'ouvrage de Janet], sur lequel le passant perd la possibilité de se mesurer humainement à sa taille et s'accorde toutes les sensations du vol de l'aigle au-dessus des cimes ». Il y reprend le mot « extase », p. 44, à propos des récentes expériences de Bataille qui avait jadis, dans sa période anti-idéaliste, tourné en dérision la « fuite vers les hauteurs » et l'« illumination icarienne » du *Second manifeste* (« La « vieille taupe » et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », article inédit in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, t. II, pp. 93-109). On trouvait également ce terme un an plus tôt dans les « Ajours » d'*Arcane 17*, p. 203, à propos de Thérèse d'Avila et des médiums. Dans la présentation (« Devant le rideau ») de l'exposition de 1947, Breton soulignait le « caractère soulevant » de certaines œuvres poétiques ou plastiques, provoquant une « *aise* extrême, comme pré-extatique ».

10. Lors d'une promenade avec sa femme au pic de Ténérife, la fusion des règnes de la nature suggérée par Novalis semble avoir plutôt résulté, pour Breton, d'une contemplation où les plans lointains et proches se juxtaposaient (Cf. *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 99). L'ivresse, la transe, un certain degré d'intériorisation, ont cependant aussi la capacité de suspendre la reconnaissance des formes et l'œil voit plus que la pensée ne sait nommer.

11. Image voisine du premier *Manifeste* à propos du merveilleux dans *Le Moine*, de Lewis, exaltant « ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol ».

12. *Arcane 17*, Paris, Sagittaire, 1947, pp. 105-107.

13. M. Chapsal, *Quinze écrivains. Entretiens*, Paris, Julliard, 1963, pp. 4243.

14. René R. Held, *L'Œil du psychanalyste*, Paris, Payot, 1973, p. 121.

15. Ph. Soupault, (« Souvenirs », *N.R.F.*, 1^{er} avril 1967, p. 664.

16. P. Mabilly, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Editions de Minuit, 1962, p. 68.

17. Valéry, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, t. II, p. 1524.

18. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t. II, p. 1278. Passage cité par Gabriel Germain dans *La Poésie corps et âme* (Paris, Seuil, 1973, p. 178) qui y complétait, pp. 279-82, son étude: « Valéry au seuil du yoga, son expérience du « moi pur » et son échec spirituel » (in *Yoga, science de l'homme intégral*, Paris, Cahiers du Sud, 1953). Geneviève Lanfranchi a étudié jusqu'au premier des *Cahiers* inclus *Paul Valéry et l'expérience du moi pur* (Lausanne, Mermod, 1958).

19. Flournoy a pris soin, à la demande de sa correspondante qui dirigeait une école de jeunes filles, de masquer ici son identité réelle en la rajeunissant de trois ans et en altérant plusieurs détails biographiques, alors que son nom apparaissait en toutes lettres dans l'index d'*Esprits et médiums*.

20. Floumoy emploie le terme d'extase, justifié par l'intensité de cette expérience, où l'impression de lumière cependant l'emporte sur celle de déplacement ascensionnel. Ces moments difficilement exprimables sont toujours signalés dans le texte par trois tirets.

21. P. Janet, *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Alcan, 1926, t. I, p. 132 où Roussel est désigné sous le prénom de Martial.

22. Claude Roy les raconte dans le volume 1 de son autobiographie ; *Moi je* (Gallimard, 1969). Il habita avec sa femme rue Fontaine l'ancien atelier de Breton, avec qui il eut des relations de voisinage et d'amitié (Cf. *Somme toute*, Gallimard, 1976, chap. 16 et 22).

23. *Moi je*, chap. 4 et 2; *Nous*, Gallimard, 1972, p. 81.

24. *Moi je*, p. 70.

25. *Nous*, p. 560. Le roman d'un musicien dans *La Traversée du Pont des Arts* et le poème : *Sais-tu si nous sommes encore loin de la mer ?*, publiés simultanément en 1979 chez Gallimard, révèlent sa nostalgie d'« un temps hors du temps ».

26. G. Legrand, *Préface au système de l'éternité*, Paris, Losfeld, 1971,

p. 48. Il serait surprenant que Legrand n'ait pas parlé à Breton de ses moments de plénitude ou d'illumination, qui l'avaient attiré vers le sur-réalisme dans l'espoir de les faire plus souvent renaître. Cela revint une fois au moins l'été suivant : « Dans les roseaux de l'Indre, où descendaient des blés et des vignes en fleurs, une illumination sauvage me ressaisit : était-ce vraiment mieux qu'un souvenir ? ».

27. Cité par W. James, *L'Expérience religieuse* (trad. F. Abauzit, Alcan, 3^e éd., 1931, p. 338). Cette illumination frappa Bucke au point que le restant de sa vie il groupa des témoignages analogues du passé et contemporains, où l'impression lumineuse se retrouve régulièrement. Il les publia en 1901 sous le titre : *Cosmic consciousness*, qui eut d'abondantes rééditions (New York, Dutton).

28. A.E., *Le Flambeau de la vision*, trad. L.-G. Gros, Paris, Editions des Cahiers du Sud, 1952, p. 31.

29. A.E., *Aux fontaines de l'inspiration ou les Sources de la poésie*, Albeuve, Castella, 1978, p. 101, trad. par L.-G. Gros de *the Song and its fountains*, 1933, dont *les Cahiers du Sud* et *Synthèses* avaient publié en français plusieurs chapitres en 1955-56.

30. Dans *La Conscience démonique* (Paris, Denoël, 1974), Duits admet de même la possibilité d'une « substance mentale », à la suite de certaines apparitions et peut-être de la lecture d'Henry Corbin qu'il admire et pour qui, selon les soufis platoniciens de Perse, l'« imagination active » perçoit le monde subtil intermédiaire qui échappe aux sens.

31. Pierre Naville, *L'Espérance mathématique. 1. Le Temps du surréel*, Paris, Editions Galilée, 1977, pp. 285-290.

32. Le « problème de Myers » (sur les méthodes pour explorer le subliminal: écriture automatique, parole en transe, vision dans le cristal, etc.), auquel fait allusion « le Message automatique », est exposé p. 131 de ces *Etudes*.

33. *Les Vases communicants*, Paris, Editions des Cahiers libres, 1932, pp. 165-166.

34. M. Ullman, S. Krippner et A. Vaughan, *La Télépathie par le rêve*, trad. de l'anglais par M. Deutsch, Paris, Tchou, 1977.

35. D. Russell, « Mon père », *Hermès, recherches sur l'expérience spirituelle*, Paris, hiver 1964-1965, vol. 3, pp. 23 et 29.

36. J. Gracq, *André Breton, op. cit.*, p. 141.

37. Ch. Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Denoël, 1969, pp. 184-185.

38. K. White, *Segalen, théorie et pratique du voyage*, Lausanne, A. Eibel, 1979. White, qui a traduit un choix de poèmes de Breton et à qui de longues marches errantes apportent une libération, supprime de la citation de « Pont levis » les noms de Nerval et d'Holderlin.

39. O. Paz, « André Breton ou la recherche du commencement », *N.R.F.*, 1^{er} avril 1967, p. 614.

L'ATIRAÏT DE LA PARAPSYCHOLOGIE OU LA TENTATION EXPÉRIMENTALE

Christine POUGET.

*La rencontre du surréalisme et de la parapsychologie
n'aura pas été un simple hasard.*¹

Cette phrase de Jean Starobinski, pourtant laconique, éveille la curiosité. En effet, peu de critiques littéraires ont fait allusion à cette rencontre. Seuls, des spécialistes de la parapsychologie ont abordé le surréalisme sous cet angle-là. Citons Robert Amadou qui souligne, dans un ouvrage consacré à ce sujet, l'importance des rapports entre ces deux domaines². De même, Jean Bruno, dans un article fondamental « André Breton et la Magie quotidienne », étudie pour la première fois en détail, en 1954, ces correspondances au niveau de l'automatisme, de « l'expérimentation métapsychique » et du « merveilleux quotidien »³. Breton rendit à l'époque hommage à l'auteur pour la rigueur et le sérieux de cet article. Michel Carrouges situe bien sûr ce problème mais dans une perspective occultiste, qui ne correspond pas à la visée scientifique de la parapsychologie⁴.

Aucune étude précise et systématique n'a donc été jusqu'à maintenant entreprise. Pourtant, à la lecture des surréalistes, l'on est frappé par l'abondance de faits - certes mineurs - comme les coïncidences, les rencontres significatives, les pressentiments. Toute l'œuvre du mouvement est émaillée de phénomènes de ce type que les parapsychologues qualifieraient de « spontanés ». L'expérimentation du groupe surréaliste, dont témoignent Breton et les autres membres : écriture automatique,

sommeils, jeux, a également suscité des états de conscience inhabituels chez leurs acteurs.

Pourquoi donc ne pas s'interroger sur cette rencontre ? A-t-elle véritablement eu lieu ? S'agit-il d'un leurre, d'une méprise, d'un rendez-vous manqué ?

Si les recherches sont restées jusqu'à présent aussi timides, ce n'est pas un pur hasard. Il y a des raisons à ce relatif silence qui tiennent au statut même de la parapsychologie. Etudier, en effet, les rapports du surréalisme et de la parapsychologie ressemble à une gageure. Comment prétendre analyser un mouvement littéraire au regard d'une discipline encore balbutiante, dont ni les fondements théoriques, ni la méthodologie ne sont encore nettement établis ? Au contraire, étudier le surréalisme dans ses relations avec la psychanalyse ou avec l'occultisme par exemple, donnerait la possibilité à l'auteur de l'étude de se référer à un savoir mieux établi et repérable. Mais la parapsychologie, d'origine récente, reste mal affranchie du spiritisme et de son obscurantisme. En dépit de l'inflation d'articles, de périodiques et de références sur ce domaine, elle demeure obscure aux yeux du grand public, évoquant le domaine de l'irrationnel. Citons pour seuls exemples des titres relevés dans la presse : « Aux frontières de l'inconnu », « les mystères de la Parapsychologie »..

De plus, le public a tendance à confondre la parapsychologie et les sciences occultes. Les limites entre les deux domaines restent, il est vrai, imprécises. Selon Robert Amadou, cette confusion viendrait de leur objet commun :

*L'objet de la parapsychologie est l'objet de l'occultisme.*⁵

Certes, leur domaine est identique, mais les présupposés idéologiques diffèrent radicalement. Les sciences traditionnelles reposent en effet sur la transmission d'un savoir du maître à l'initié et de pouvoirs thaumaturgiques. La parapsychologie, fondée sur une méthode d'observation scientifique, se veut dégagée de toute implication métaphysique, spiritualiste ou magique. Le Dr J. B. Rhine, en créant le « Parapsychology Laboratory », a su donner à cette discipline un statut scientifique qu'elle n'avait pas, en menant des expériences quantitatives très nombreuses. Fondée sur l'observation, la parapsychologie se propose d'étudier « tous les états psychologiques inhabituels non pathologiques » mais aussi « tous les phénomènes paranormaux subjectifs et objectifs susceptibles d'en résulter »⁶. Elle désigne bien, selon l'expression du spécialiste Hans Bender « les zones frontières de la psychologie »⁷.



Cependant, en 1922, année très riche pour le groupe, puisqu'elle marque sa structuration véritable (rupture avec Dada, période des Sommeils...), il était d'usage de parler de métapsychique et non de parapsychologie pour désigner les phénomènes

psychiques obscurs. Le terme, créé par Charles Richet, apparaît en 1905, proposé devant la « Society for Psychical Research » en Grande-Bretagne, qui faisait alors autorité dans ce domaine. Il est ensuite popularisé par Jules Bois au détriment de celui de « sciences psychiques ». Pourtant, ce néologisme, en raison de son analogie avec « métaphysique » pose problème car le préfixe d'origine grecque « meta » signifie « ce qui dépasse, ce qui englobe », impliquant ainsi une notion de supériorité, d'au-delà par rapport au psychique, incompatible avec les prétentions scientifiques dont se targuait la nouvelle science. En France, les sociétés spirites inspirées par Allan Kardec florissaient au début du siècle. Il faut attendre 1919 pour que soit fondé l'Institut Métapsychique International. Mais, après 1922, la métapsychique ne se limite plus à un petit nombre d'initiés : elle se propage dans le grand public, grâce à trois événements principalement : la publication du *Traité de Métapsychique* de Richet, la série d'enquêtes de *L'Opinion* sur le thème « Les Morts vivent-ils ? » et les expériences avec les médiums Eva et Guzik. Organisées au sein de la Sorbonne par le journaliste sous la direction de docteurs et de psychologues, les deux séries d'expériences s'avèrent désastreuses. Guzik est même pris en flagrant délit de fraude. Le rapport officiel, rédigé par Langevin, est accablant. L'opinion publique se déchaîne, s'attachant plus à découvrir les fraudes qu'à réfléchir sur la théorie. Les surréalistes étaient informés de ces expériences. Breton, en 1925, y fait allusion dans la « Lettre aux Voyantes », en évoquant les médiums « [...] que l'on a tout de suite voulu soumettre à l'observation des médecins, des savants et autres ignares. Et, pour la plupart, les médiums se sont laissés prendre en flagrant délit de supercherie grossière, ce qui, pour moi, témoigne de leur probité et de leur goût. Il est bien-entendu que la science officielle une fois rassurée, un rapport accablant venant renforcer beaucoup d'autres rapports, de nouveau l'Evidence Terrible s'imposait »⁸.

Le nom de Richet est absent des œuvres de jeunesse de Breton, on peut s'en étonner. Cependant, dans ses *Entretiens*, il affirme avoir lu avec un « intérêt très vif [...] certains chapitres **du** *Traité de Métapsychique* de Charles Richet ». Il connaît également les *Etudes et Réflexions d'un psychiste* de William James et fait allusion à l'écriture « inconsciente » du métapsychiste René Sudre, ce qui donne à penser que *L'Introduction à la Métapsychique Humaine* où cette idée est développée ne lui est pas inconnue.

Le terme même de « métapsychique » est peu employé par les surréalistes. Aragon, qui est le premier à y recourir en 1926, l'emploie comme synonyme de « psychologie de l'inconnu »⁹. C'est seulement en 1930, qu'apparaît nommément le mot chez Breton, dans sa célèbre note relative à l'occultation du surréalisme. En vue de cette occultation, il faudrait, dit-il, faire une « reconnaissance sérieuse du côté de ces sciences à divers égards

aujourd'hui décriées que sont l'astrologie [...], la métapsychique [...] ¹⁰. Puis, il ajoute que « tout spécialement l'étude de la cryptesthésie » retient son attention, mais il n'en dit pas plus. Or, l'on sait que Richet est le seul à employer ce terme dans son *Traité* : il fait de cette faculté mystérieuse la clef de voûte de tout son raisonnement. La définition qu'il en donne est la suivante

Sensibilité cachée, une perception des choses, inconnue quant à son mécanisme, et dont nous ne pouvons savoir que les effets. ¹¹

La cryptesthésie expliquerait notamment la télépathie, la clairvoyance, les prémonitions. Breton a donc lu l'ouvrage de Richet. Il a surtout retenu les réflexions concernant le calcul des probabilités qui, selon lui, doit être mené avec le plus grand sérieux. On peut s'interroger sur le choix de ce détail, puisque cette méthode occupe une place restreinte dans le *Traité*. Signalons que cette exigence se retrouve également chez un surréaliste de l'après-guerre, Radovan Ivsic. A propos d'un fait de hasard objectif, il écrit dans *La Brèche* en note :

Comme toute manifestation de hasard objectif, celle-ci demande à être passée au crible, et tout d'abord, soumise au calcul des probabilités. ¹²

Quant à la métapsychique dite « objective », c'est-à-dire les phénomènes de raps, d'ectoplasmes, de lévitations et de hantises, Breton n'en parle pas. Ce silence est probablement délibéré, ces faits étant trop marqués par le spiritisme. Or, le spiritisme bénéficiait de peu de crédit dans le groupe. Breton affirme dans ses *Entretiens* qu'il tenait pour « dérisoire l'hypothèse spirite » ¹³. Dans « Le Message automatique » de 1933, il qualifie tour à tour le spiritisme de « navrante littérature », de « terminologie nau-séabonde », de « lamentable plaisanterie » et d'« atterante naïveté » ¹⁴.

Parallèlement à Richet, l'œuvre de Frédéric Myers a connu un grand retentissement dans le groupe. Sans reprendre la remarquable analyse faite par Starobinski, soulignons seulement que Myers, dans ses différents travaux, développe l'idée d'un moi subliminal qui valorisait l'inconscient à outrance, alors que chez Freud, l'inconscient n'a pas de valeur en soi. Breton, selon Starobinski, aurait eu besoin de cette théorie pour justifier tout ensemble les fins de non-recevoir et les assertions hardies dont se réclamait l'entreprise surréaliste ¹⁵.

En dehors de ces quelques références, le terme de métapsychique n'est plus cité jusqu'en 1952, date à laquelle il réapparaît dans les *Entretiens*, par un biais assez curieux. Evoquant les rapports entre la science et l'art, Breton envisage une relation seulement possible par la métapsychique. Il ajoute qu'une étude serait intéressante à mener sur la cryptesthésie et l'ac-

tivité médiumnique, ce qui témoigne d'une certaine fidélité par rapport à ses affirmations du *Second Manifeste*. Par la suite, dans la revue *Médium*, de fréquentes références à la métapsychique apparaissent.

En dépit de ces quelques allusions à des ouvrages ou à des spécialistes dans ce domaine, Breton et les surréalistes n'abordent jamais directement et en profondeur cette question. Contentons-nous de dire que le groupe était sensibilisé au problème métapsychique dès 1924, comme l'était tout parisien cultivé de l'époque. La métapsychique a fourni quelques éléments théoriques au surréalisme. Il s'agit maintenant d'analyser comment cette imprégnation culturelle a été opérante au niveau de la pratique : pratique spontanée dans le hasard, pratique expérimentale dans les sommeils, l'écriture automatique.

*
**

L'évocation d'un certain climat mental ne saurait suffire à expliquer l'éclosion dans le groupe de phénomènes que les spécialistes qualifieraient de « Psi spontanés », que Breton désignait sous le terme générique de « hasard objectif ». Selon son conseil, nous tenterons de les « hiérarchiser »¹⁶. Une remarque préliminaire s'impose également : nous avons suffisamment insisté sur le fait que la parapsychologie n'est pas une « science » de type classique, mais un domaine en pleine mutation, en devenir.

Nécessité s'impose cependant de rappeler au préalable la définition du « hasard objectif » chez les surréalistes. Apparue dans les *Vases communicants* en 1932, cette notion est d'une importance capitale. En dépit de ce que l'adjectif laisserait supposer, le concept de « hasard objectif » est sensiblement identique à celui de hasard. Il paraît en être un enrichissement et non une altération. Les définitions sont nombreuses, mais elles ne sont qu'une variation autour de la « rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne »¹¹.

Comment se manifeste le hasard objectif ? Par toutes sortes de phénomènes, notamment par celui que tout un chacun a éprouvé au moins une fois dans sa vie : les *coïncidences*, « véritables fanaux dans la nuit du sens »¹⁸.

Valorisées à l'extrême puisque la théorie du hasard objectif repose sur elles, ces manifestations s'inscrivent au sein du vaste programme de recherches sur la surréalité. En 1925, le Bureau de recherches surréalistes lance dans son manifeste un appel aux personnes intéressées :

*Qu'elles nous proposent un système d'investigation psychique inédit, qu'elles nous fassent juges de frappantes coïncidences.*¹⁹

Il faut donc les observer, les consigner et même les provoquer si l'on en croit le surréaliste belge Marcel Lecomte

*Il attend les gestes et les paroles
ce n'est pas un homme sans mémoire
il guette les coïncidences.* ²⁰

Attitude de disponibilité, de vigilance propre à l'être surréaliste. Pourtant Breton, face à de tels événements, montre une passivité frappante, notamment dans *Nadja*, qui est une véritable anthologie de ces faits. Dans ce récit qui se prête parfaitement à l'exégèse en raison du souci ((d'objectivité » du narrateur, l'héroïne Nadja provoque toujours la coïncidence. Le plus souvent, son discours, ses mots, déclenchent un fait de cet ordre que Breton s'attache alors à verbaliser ou à signaler. Il paraît, cependant, subir le phénomène, en être seulement le témoin.

Examinons le processus de l'une d'elles pour illustrer notre propos: au cours du récit, Nadja et le poète se trouvent devant un jet d'eau que l'héroïne compare à la pensée.

Breton se souvient alors d'un ouvrage de Berkeley lu récemment : les Dialogues d'Hylas et Philonous. Or, Philonous établit le même parallèle. Le poète exprime donc son étonnement devant cette merveilleuse coïncidence, mais ne tente pas de l'interpréter symboliquement. L'analogie des personnages et des situations aurait dû frapper un esprit aussi pénétré de psychanalyse. Dans la mythologie grecque en effet, Hylas, compagnon d'Héraclès, est ravi par une nymphe des sources, Philonous... Simple lacune ? Refus délibéré d'interprétation ? Désir de préserver le mystère de Nadja ?

Cependant, le cas de ce récit est particulier, car le narrateur nous suggère constamment que l'aventure est vécue comme un rêve. En d'autres termes, la neutralité apparente de Breton ne détonne pas avec le souci d'objectivité affirmé au début de l'ouvrage.

Ce sentiment très intense, souvent bouleversant, peut être vécu par le sujet de façon diverse.

Il peut susciter, comme le dit Blanchot, ((un sentiment de présence autre » ²¹, dans cet instant fugitif, où il a une révélation fulgurante sur une réalité dont il n'a pas d'ordinaire conscience. Pourtant, il peut être également révélation non d'une réalité étrangère mais de sa propre réalité, donc révélation sur soi-même, sur son identité. Breton célèbre ainsi leur « don d'appropriation vertigineuse à soi-même ». ²²

((Pétrifiante coïncidence », « bouleversante coïncidence » ²³, les qualificatifs ne sont pas trop forts pour désigner ce phénomène. Desnos dans son poème intitulé ((Choix » suggère cette intensité:

*Il est de ces coïncidences qui, sans émouvoir les paysages,
ont cependant plus d'importance que les vignes et les*

phares, que la paix des frontières et le calme de la nature dans les solitudes désertiques à l'heure où passent les explorateurs. ²⁴

Si les effets émotionnels de ce phénomène sont bien connus des surréalistes, ses causes et son fonctionnement s'expliquent beaucoup plus mal. Interrogeons-nous sur son processus : dans *Nadja*, la coïncidence « surgissait » de la correspondance, du rapport entre une parole de l'héroïne et une lecture de Breton, dans d'autres cas, il pourra s'agir d'un rapprochement entre le présent et le passé (par exemple, dans la fameuse madeleine de Proust). Les éléments peuvent donc être de nature très diverse, dans tous les cas, la coïncidence met en jeu deux faits, deux réalités étrangères - a priori - l'une à l'autre. Mais la coïncidence n'est-elle pas vécue plus intensément par le sujet, si la distance entre les deux réalités est importante ? La force du phénomène serait donc inversement proportionnelle à la distance qui sépare les réalités mises en jeu. Ce processus ne va pas sans rappeler celui de l'image surréaliste, telle que Reverdy l'a décrite avant la lettre.

La coïncidence est souvent comprise comme un rapport, une analogie par les surréalistes. Dans le « Dialogue en 1928 » qui rend compte du jeu du « Cadavre exquis », on lit ainsi :

Les pensées des deux interlocuteurs se poursuivent séparément, le rapport momentané de ces pensées leur impose pour une coïncidence, même dans la contradiction. ²⁵

C'est pourquoi les parapsychologues ne la considèrent pas vraiment comme un événement parapsychologique.

La coïncidence ne serait que le « phénomène », la manifestation d'autre chose. Ne serait-elle pas le résultat, et la télépathie le processus formateur ?

A ce titre, examinons ce fait qui fait partie lui aussi de notre expérience quotidienne. Qui n'a jamais éprouvé ce sentiment de communiquer à distance avec un ou plusieurs individus, sans le recours de la parole ? Les surréalistes ont été eux aussi passionnés par ce phénomène. Breton dans le *Second Manifeste* écrivait à son propos :

Il n'est rien à quoi j'ai toujours attaché plus de prix qu'à la production de tels phénomènes médianimiques qui vont jusqu'à survivre aux liens affectifs. ²⁶

Dans le mouvement surréaliste, plusieurs exemples célèbres de télépathie ou prétendue telle peuvent être cités : dans « Les mots sans rides », Breton raconte comment Desnos se disait en communication télépathique avec Marcel Duchamp durant la période des *Sommeils*. Il produisit alors certains jeux verbaux connus sous le nom de *Rose Selavy*. Connaissant le jeu de la mystification chez Desnos, il est permis de soupçonner le canu-

lar. Duchamp, d'ailleurs, ne donnait pas créance à cette interprétation. Cependant, si l'on compare les jeux de mots des deux auteurs, l'identité est troublante. En effet, n'oublions pas que ces séances étaient publiques, que donc Desnos n'a pu imiter des contrepèteries et même s'il n'y a pas télépathie mais simulation, cette faculté est surprenante. Sans aucun doute, le facteur affectif a favorisé le phénomène car Desnos, comme les autres surréalistes, vouait une admiration sans borne au peintre. Une communauté de vie ou d'intérêt suscite des habitudes de pensée et de langage identiques. Il serait donc plus cohérent de parler de coïncidence due à une communauté d'informations et de motivations.

Un autre exemple confirme cette hypothèse: Char rapporte dans les *Cahiers d'Art* qu'il avait adressé au mois de mai 1946 à Henri Matisse à Vence le manuscrit d'un poème: « Le Requin et la Mouette », composé quelques semaines auparavant au Trayas. Laissons-lui la parole :

Au cours de la visite que j'avais faite au grand peintre, il n'avait pas été question d'un poème plutôt que d'un autre. Je m'étais persuadé que Matisse allait bien, que ses trésors continuaient à s'élaborer avec la même somptueuse régularité qu'à l'ordinaire. De retour à l'Isle-sur-Sorgue, je lui adressai donc le manuscrit de mon poème [...] Il me répondit qu'il avait, dans une série de dessins récents, découvert le même thème. ²⁷

Char ne commente pas ses propos, laisse le lecteur libre de toute interprétation et, sans doute, ce silence et cette pudeur confèrent-ils à son témoignage une intensité plus grande. Les esprits forts comme Etiemble de se gausser de cette prétendue télépathie

Pour peu qu'on lise hâtivement ces quelques lignes, quel miracle que cette inspiration identique et simultanée accordée aux deux amis... René Char lui-même se prend aux pièges du miracle: on n'a pas sans péril pratiqué le surréalisme. ²⁸

Le parti-pris du critique littéraire contre le surréalisme est manifeste et Char et Matisse ne peuvent pas être taxés de mauvaise foi. Par contre, y a-t-il eu véritablement télépathie ou s'agit-il, comme le pense Etiemble, d'une coïncidence induite par un climat affectif favorable ?

Leurs productions ayant en effet un thème commun : la mer et le milieu marin, la télépathie devient moins surprenante. De plus, ils se sont rencontrés sur la côte méditerranéenne, tous deux habitent cette région... La coïncidence apparaît moins extraordinaire du fait de ces caractères communs. Ne pourrait-on parler de « convergence mentale », issue d'une profonde sympathie au sens fort du terme? Les surréalistes, du fait de leur

appartenance à un groupe très structuré et somme toute cohérent (en dépit des dissensions), ont favorisé cette coïncidence de sentiments et d'idées.

Bien qu'elles désignent un fait banal, les rencontres constituent également un fait capital pour les surréalistes et procèdent du hasard objectif, lorsqu'elles sont significatives. Rencontre entre deux objets, entre un objet et un individu, entre deux êtres... Les rencontres avec la femme aimée sont bien sûr des rencontres privilégiées. Elles constituent les pivots des proses les plus connues de Breton. Dans *Nadja*, il fait la connaissance de la « créature toujours inspirée et inspirante », dans *L'Amour fou* de Jacqueline, d'Elisa dans *Arcane 17* et de Solange dans *L'Année des chapeaux rouges*. Dans *Les Vases communicants* enfin, il s'éprend d'une inconnue entrevue un instant²⁹.

Breton affiche, à l'égard de ces événements répétitifs, la même innocence. Pourtant, il semble que le processus reste identique. En effet, quel est, par exemple, le cadre de la rencontre, « l'environnement » ? Il est immuable, il s'agit toujours d'un milieu urbain : la rue. Rue Lafayette, rue du quartier Montmartre, Boulevards extérieurs, rue Bonaparte... Ce dénominateur est donc commun, mais n'étonne guère, en raison de l'importance que les surréalistes accordent au « paysage urbain ». Quelques notations brèves suggèrent parfaitement le climat ambiant : le flot des gens qui s'écoule, « l'admirable courant du soir ». Breton se trouve imprégné de cette atmosphère, se sent accaparé par cette masse qui l'enveloppe et l'enivre. Le moment de la rencontre a également son importance, il se situe souvent au crépuscule, « entre chien et loup ». Dans la littérature métapsychique, rappelons-le, c'est l'instant privilégié de l'apparition des « phénomènes parapsychologiques ».

L'attitude intérieure du poète est significative, elle aussi. Il éprouve, dans ces moments-là, un sentiment profond de vacuité et de désœuvrement. Ainsi, à l'époque des *Vases communicants*, il traverse une période de solitude affective douloureuse. Mais il cède, dit-il, à la tentation « de substituer à l'objet extérieur manquant un autre objet extérieur qui comblât [...] le vide qu'avait laissé le premier »³⁰. Ce sentiment d'incomplétude laisse place à une disponibilité à l'égard de l'inconnu et de la nouveauté. Le sujet appelle donc la rencontre, la provoque même. Il ne s'agit pas d'un phénomène fortuit, mais qui procède d'une infinité de causes cachées ou obscures. Cependant, cette sollicitation ne va pas sans réaction de la part de l'autre :

*Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme en connaissance de cause.*³¹

[...] L'inconnue eut alors un regard de supplication et de triomphe. Puis, les yeux fermés, elle prit mon bras silencieusement. ■

L'envoûtement, dont le poète est victime, s'opère par le truchement du regard. Les yeux cristallisent le sentiment amoureux chez Breton. Ce sont les « yeux de fougère » de Nadja, le « long feu absent d'herbes sèches » des yeux de Jacqueline ou ceux d'une inconnue qu'il compare à la chute « d'une goutte d'eau imperceptiblement teintée de ciel »³³. La « fascination » semble comparable à celle qu'exercent les hypnotiseurs endormant leurs sujets grâce à leur regard. Le poète est « magnétisé » au sens fort du mot. Un mouvement de méfiance et de pressentiment confus se manifeste toutefois chez Breton

*Il serait encore temps de reculer.*³⁴

mais tout se passe comme si le poète devenait acteur de sa propre existence :

*Je ne me rapelle pas avoir éprouvé de ma vie si grande défaillance. Je me perds presque de vue.*³⁵

Crise de conscience de soi, perte de son identité: n'oublions pas l'interrogation passionnée qui débute *Nadja*: « Qui suis-je? » Pourtant, cet instant d'égarement est fugitif car la femme aimée permet au poète d'exister, de se reconnaître :

*cette révélation dont j'ai parlé et que je ne pouvais devoir qu'à toi seule.*³⁶

L'autre devient bien une sorte de matériel d'identité dont on se sert pour construire une image de soi-même. La femme est un miroir au poète, et ce miroir peut être interchangeable. Breton perçoit nettement cette fonction:

*Nadja eut pû, n'est-ce pas, être toute autre, et même telle autre.*³⁷

Lorsqu'il rencontre Elisa, dans *Arcane 17*, ne dit-il pas :

*Avant de te connaître, allons donc, ces mots n'ont pas de sens. Tu sais bien, qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue.*³⁸

Paramnésie ? Réminiscence platonicienne, comme l'ont avancé certains critiques? La solution nous paraît ailleurs: les surréalistes, en retrouvant constamment la même femme au travers d'« incarnations » différentes et multiples, sont sensibles à un archétype. La réponse du poète yougoslave Marco Ristich à la célèbre enquête sur la rencontre est éclairante. Il parle de la rencontre, comme une « expérience où merveilleusement viennent se résoudre et s'identifier dialectiquement l'un et le multiple »³⁹.

La rencontre répond donc à une nécessité profonde de l'être surréaliste. Elle est bien l'actualisation de désirs inconscients. Est-ce pourtant un phénomène parapsychologique ?

Telle n'est pas la question que l'on se poserait dans le cas

des perceptions concernant l'avenir : pressentiments, prémonitions et prophéties. Les parapsychologues se sont longuement penchés sur ces faits, mais peu d'explications sont satisfaisantes d'un point de vue scientifique. Les surréalistes attachent également la plus grande importance aux signes prémonitoires, aux avertissements, aux appels de l'impondérable⁴⁰. Breton a très finement perçu le sentiment que l'on éprouve lors d'un pressentiment. Dans *Farouche à quatre feuilles*, Titania, allégorie de l'imagination, rieuse et énigmatique, dit à son double, le poète

*Tu ne trouves pas qu'il y a quelque chose d'aimanté ici ?
[...] Est-ce qu'on ne dirait pas que va se produire, d'une
seconde à l'autre, un événement très singulier, événement
qui a trait à nous ?*⁴¹

Mais l'inquiétude de la jeune femme reste sans fondement, car rien ne se produit. Cependant, le pressentiment annonce souvent un événement malheureux. Dans *L'Amour fou*, Breton, pourtant en voyage de noces, se dispute avec sa femme. Parvenu près d'une maison d'allure banale, le narrateur éprouve « le désir panique de rebrousser chemin » à la vue d'un ruisseau qu'il leur fallait franchir. A son retour, le couple apprend qu'un criminel célèbre a habité là jadis. De plus, celui-ci élevait des renards argentés, or un ami venait de prêter à sa femme deux ouvrages dont les titres comportent le mot « renard ». La coïncidence lui paraît « surdéterminée » et, au cours d'une longue interrogation dans laquelle il traduit sa gêne à interpréter cet incident, il en vient à se demander s'il n'a pas subi « les effets d'émanations délétères » du lieu maudit :

*Tout se passe comme si, en pareil cas, l'on était victime
d'une machination des plus savantes de la part des puis-
sances qui demeurent, jusqu'à nouvel ordre, fort obs-
cures.*⁴²

La prémonition n'est pas un état affectif mais la perception d'un événement futur. Breton réclamait de « hiérarchiser » ces faits. Ainsi, certaines affectent des individus isolés, d'une manière positive dans la rencontre: la rencontre relatée dans « L'esprit nouveau » annonce précisément celle de Nadja et le poème « Tournesol », celle de Jacqueline.

Cependant, elles ont été formulées après-coup, donc on ne peut en parler comme de véritables prémonitions. Par contre, celles concernant des événements funestes comme les blessures sont moins sujettes à caution. Giorgio de Chirico, par exemple, fit un portrait d'Apollinaire avec un disque de cuir sur la tempe en 1915, signe prémonitoire de la trépanation que le poète subit en 1917. Le cas du peintre Victor Brauner est à ce titre exemplaire. Le Docteur Pierre Mabille a mené à ce sujet une très fine enquête. En août 1938, l'artiste, tentant de s'inter-

poser dans une rixe entre deux de ses amis du groupe, reçut un projectile qui lui fit perdre son œil droit. Or, depuis des années, Brauner représentait sur ses toiles des personnages aux yeux énucléés, ou leurs symboles. Plusieurs de ses œuvres témoignent de cette hantise de l'œil perdu : « L'Autoportrait à l'œil énucléé » de 1931, le « Paysage Méditerranéen » de 1932. Dans ce dernier, un personnage masculin est atteint à l'œil par une longue tige qui est accrochée à une lettre (« D » (précisément l'initiale de l'auteur de l'accident, Dominguez). Comme le dit Mabile :

Toute la vie de Brauner convergait vers cette mutilation ⁴³.

Ainsi la prémonition n'est pas un événement isolé dans la vie de l'individu, mais prend la forme d'une *obsession*. On peut se demander si Brauner n'a pas provoqué inconsciemment cet accident : la prémonition était-elle un signe avant-coureur ou un catalyseur ? Cette mutilation a joué un rôle très curieux : elle a été ressentie par Brauner comme une révélation à soi-même et marque ; selon Mabile : « le souci d'atteindre par le sacrifice d'une mutilation grave un plus haut degré d'énergie » ⁴⁴. Cette mutilation masochiste a donc été une épreuve qui a permis de se « co-naître ».

Breton aurait également pressenti des événements funestes : à la fin d'une étude consacrée à Apollinaire en 1917, il aurait, en écrivant le mot « tombeau », pressenti la mort prochaine du poète. La prémonition semble ici bien imprécise et trouver une justification après-coup. Tous les oracles et les prophéties sybillines reposaient sur une même imprécision qui permet de les interpréter dans n'importe quel sens.

Par contre, certains événements sociaux, particulièrement importants, ont été véritablement pressentis : l'incendie des Grands Magasins de la Ménagère. En septembre 1920, dans la pièce « S'il vous plaît », Breton et Soupault écrivaient : « Les Grands Magasins de la Ménagère pourraient prendre feu »... Un an après, l'incendie eut bien lieu. Ce texte, d'inspiration automatique, confirme l'idée selon laquelle ce genre de phénomènes surgit dans des états où la conscience est altérée. Autre exemple surprenant : dans « Le Trésor des Jésuites », qui est également un texte automatique, Aragon et Breton disent en décembre 1927 :

Que nous réserve 1940 ? 1939 a été désastreux. ⁴⁵

Picasso a également pressenti la deuxième guerre mondiale dès 1936, comme le révèle Christian Zervos, le directeur des *Cahiers d'Art*. Salvador Dali a aussi peint un tableau en 1936, six mois avant la guerre d'Espagne, intitulé « Construction molle avec les haricots bouillis. Prémonition de la guerre civile ». Il s'explique ainsi :

*J'étais trop en avant ou trop en arrière. Le pressentiment de la guerre civile me hantait. Dès mon retour des Etats-Unis, je peignis un tableau.*⁴⁶

Ce sont donc surtout des événements tragiques: blessures, morts, catastrophes qui sont l'objet de prémonitions, constance que confirme la littérature parapsychologique. Les surréalistes, en cultivant les états où la conscience se trouve obscurcie, auraient le privilège de percevoir des faits insoupçonnés du commun des mortels. Cette fonction médiumnique, prémonitoire du poète, exaltée depuis Rimbaud par Baudelaire, Apollinaire, est analysée par Jung dans *L'Âme et la Vie* :

*L'artiste est l'interprète des secrets de l'âme de son temps, sans le vouloir, comme tout vrai prophète, parfois inconsciemment à la manière d'un somnambule. Il s'imagine parler du fond de lui-même, mais c'est l'esprit du temps qui parle par sa bouche et ce qu'il dit existe puisque cela agit.*⁴⁷

Enfin, cette analyse ne saurait être close sans une étude des apparitions. Se produisant souvent la nuit, elles sont de sexe féminin. Certains surréalistes y sont très sensibles: Aragon, dans « Entrée des Succubes », désire la venue d'une créature féminine qui viendrait troubler son sommeil, mais il n'a jamais vécu une expérience de ce type. Par contre, Robert Desnos et Jean Palou relatent dans des récits circonstanciés des apparitions nocturnes. Trente ans séparent ces deux témoignages, mais le ton de conviction est identique.

Le récit de Desnos est bien connu: dans le « Journal d'une apparition », il rapporte, de façon très détaillée et rigoureuse, la visite nocturne d'une femme dont il était éperdument amoureux, l'actrice Yvonne George. Chaque nuit, durant trois mois et demi, de novembre 1926 à février 1927, « la mystérieuse » entra dans sa chambre, s'installant tantôt dans un fauteuil, tantôt sur le lit ou sur le tapis devant le feu.

Le cas de Jean Palou est sensiblement différent. Séjournant à Ravenne en 1957, il se réveille dans la nuit quand, soudain, une femme vêtue de rouge apparaît devant la fenêtre. Une voix intérieure murmure alors: « Francesca de Rimini ». La créature se penche sur lui, l'embrasse et s'unit à lui. Au moment de l'accouplement, une sorte d'éclatement se produit et tout disparaît. Le lendemain, l'hôtelier révèle à l'artiste que Francesca de Rimini a, jadis, été assassinée par son mari dans ces lieux. Plusieurs caractères sont communs aux deux expériences: les récits ont l'apparence d'observations médicales. Aucun lyrisme n'affleure dans la narration, le ton est affirmatif, voire péremptoire. D'autre part, tous deux subissent des modifications physiologiques pendant ces expériences, ce que confirment les observations des métapsychistes. Desnos a l'impression d'un som-

meil plus lourd et constate à son réveil une phase d'amnésie. De plus, une « sensation » lumineuse enveloppait, dit-il, l'apparition. Jean Palou éprouve de son côté très fortement le désir de lumière. La littérature métapsychique atteste, elle aussi, des auras lumineuses, notamment dans le cas d'apparitions d'ectoplasmés.

Cependant, une différence est importante dans le déroulement des deux événements : l'apparition d'Yvonne George ne fait et ne dit rien, tandis que celle de Francesca de Rimini accomplit un acte sexuel. Enfin, les réactions des deux poètes sont opposées: Desnos, pour se convaincre de l'existence de son « fantôme », se résout à tuer une nuit « avec un poignard malais à longue lame » son apparition. L'interprétation symbolique est bien sûr transparente, le désir se transformant, devant l'impossibilité de se réaliser, en volonté de supprimer l'objet d'amour. Le phénomène ne s'expliquerait-il pas, dès lors, par l'actualisation d'un désir intense irréalisable?

Ce recensement des phénomènes spontanés a permis de montrer la diversité, la fréquence et la richesse d'expériences psychologiques inhabituelles dans le groupe surréaliste. Ces phénomènes apparaissent le plus volontiers dans des états où la conscience se trouve modifiée ou altérée. Une question se pose : ces phénomènes apparaissent-ils plus fréquemment chez les surréalistes que chez d'autres? En d'autres termes, être surréaliste favorise-t-il l'apparition de tels phénomènes ?



Les surréalistes, s'ils ont été en quête du hasard objectif, ont également suscité des phénomènes « in vitro », bien que le but de cette expérimentation fût avant tout artistique et poétique.

Cette pratique concerne, en premier lieu, l'écriture automatique. Technique bien connue, elle a fait l'objet de nombreux commentaires. Elle nous intéresse ici dans le cadre de cette étude seulement dans son rapport avec la parapsychologie : en quoi l'écriture automatique est-elle un phénomène de cet ordre?

Apparue à la fin du siècle dernier, l'écriture automatique était un procédé spirite qui devait permettre d'entrer en communication avec les morts. Elle fut l'objet d'études approfondies de la part de Babinski à la Salpêtrière, de Flournoy dans *Des Indes à la Planète Mars* et de Janet. Mais elle était considérée comme un état pathologique, souvent dû à une personnalité hystérique. Les métapsychistes de la Society for Psychological Research relatent ces expériences dans leurs nombreux « Proceedings ». William James publie même une note sur l'écriture automatique en mars 1889. Breton avoue lui-même que l'automatisme est une notion héritée des médiums.

Mais comment la « dictée de la pensée » surréaliste ressem-

ble-t-elle à l'écriture spirite et s'en distingue-t-elle ? D'un point de vue physique, Kardec recommande à ses coreligionnaires de s'asseoir commodément, les bras libres, un crayon à la main devant du papier. Rappelons à ce propos le *Premier Manifeste*:

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous êtes établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. ⁴⁸

La correspondance est évidente. Les symptômes sont également identiques : le scripteur constate une sensation de picotement ou de piqûre et une insensibilité partielle de la main et du bras. Francis Gérard décrit, de façon minutieuse, « l'état d'un surréaliste » dans la phase qui précède l'écriture automatique. Il parle « d'engourdissement général du corps », dit que ses sensations visuelles sont émoussées, que ses jambes titubent », que « le corps est las ». Il existe donc une similitude entre l'état physique du spirite et du surréaliste. Cette similitude se retrouve également au niveau psycho-somatique. La pratique de l'écriture automatique provoque, chez le sujet, des modifications très sensibles du comportement physiologique et mental. Francis Gérard parle d'ivresse comparable à celle que procure le tabac ou l'opium. Cet exercice peut, comme nous le dit Breton, s'il est pratiqué « avec quelque ferveur », mener « tout droit à l'hallucination visuelle » ⁴⁹. Un danger surgit donc : celui de la dissociation de la personnalité. Les métapsychistes le constataient déjà

Quand le travail se développe, je suis dans un état normal et, en apparence, ce sont deux esprits, deux intelligences, deux personnes qui entrent pratiquement en jeu. ⁵⁰

On aurait donc affaire à une conscience divisée en deux. Les spirites interprétaient le phénomène différemment : selon eux, les esprits parlaient et le scripteur avait seulement un rôle d'intermédiaire, de « médium ». Cette explication leur permet, d'ailleurs, de donner réponse à tout : si l'écriture est grande et espacée, ce sont les esprits qui sont « peu économes de papier », si une barre apparaît comme réponse, la question déplaît aux esprits. La condamnation de Breton déplorant « l'attérante naïveté » du spiritisme nous revient en mémoire...

Au contraire, les surréalistes estiment que la source de l'écriture « n'est pas ailleurs », mais en soi, donc endogène. Différence fondamentale, qui démarque de façon définitive les deux courants de pensée.

Enfin, d'un point de vue du contenu : les écrits médiumniques s'avèrent, en général, décevants. Flournoy est le premier à constater que les romans martiens d'Hélène Smith sont d'une consternante banalité. Ce cycle n'est rien d'autre, selon lui, qu'une sorte de masse informe et confuse, qui en impose par son étendue beaucoup plus que par sa valeur intrinsèque, car

elle « est souverainement infantine, puérile, insignifiante à tous égards »⁵¹.

Le contenu des textes surréalistes est bien entendu plus intéressant. Tout en se défendant d'observer un quelconque critère esthétique, ils reconnaissent également qu'ils ont été obligés d'opérer une sélection dans la masse des documents accumulés :

[...] des milliers de cahiers, qui se valaient tous, sont demeurés dans les tiroirs. ⁵²

Les textes automatiques tendent, en effet, à une certaine stéréotypie. Breton notait la ressemblance entre ses productions et celles de Soupault, dans la mesure où toutes deux présentaient un « même vice de construction, des défaillances de même nature ».

L'écriture surréaliste offre donc des analogies avec celle des spirites, surtout au niveau du fonctionnement et des effets tant physiques que psychologiques. Mais l'origine, le contenu et la finalité diffèrent radicalement : l'une étant mystique et religieuse, l'autre étant artistique.

N'y a-t-il pas, cependant, quelque paradoxe à utiliser la technique sans adhérer à la théorie ? La même question se poserait au sujet des Sommeils.

L'expérience des Sommeils, rappelons-le, fut de courte durée: de septembre à décembre 1922. Elle fut, néanmoins, d'une importance capitale pour la compréhension du mouvement. A cette date, le groupe traverse une crise: sentiment d'activisme et de désœuvrement dû au nihilisme des Dadas, volonté de recourir à un mode d'action plus tangible dans le réel. René Crevel ayant reçu une initiation spirite au cours de vacances, ses amis se jettent, en septembre 1922, « corps et biens » dans cette expérience. Le climat affectif du groupe surréaliste, l'atmosphère de l'époque, nous l'avons vu, favorisaient cette adhésion.

Comment se déroulaient ces expériences ? Les participants devaient faire une « chaîne » inspirée du rituel spirite. Simone CoUinet, qui était alors l'épouse de Breton, évoque ces séances dans sa correspondance :

Il fait noir. Nous sommes tous autour de la table, silencieux, les mains tendues. ⁵³

Ce protocole est scrupuleusement respecté tout au long des soirées. Au début, l'enthousiasme est grand parmi les participants:

Les plus blasés, les plus sûrs d'entre nous, demeurent confondus, tremblants de reconnaissance et de peur, autant dire ont perdu contenance devant la merveille. ⁵⁴

L'unanimité n'est cependant pas aussi totale que le prétend Breton, car, peu à peu, certains membres comme Ribemont-Des-

saignes ou Philippe Soupault se détachent du groupe. Même les plus fervents comme Picabia voient leur intérêt diminuer.

Néanmoins, les participants à ces séances sont nombreux et varient selon les soirs, cependant, les trois personnalités marquantes de ces Sommeils restent Robert Desnos, René Crevel et Benjamin Péret. Ni Aragon, ni Breton ne parviennent à s'endormir en dépit de ce que le dernier appelle sa « bonne volonté ». Un Sur-moi trop structuré, une conscience exacerbée de leurs rôles de leaders ?

Si l'on étudie chacun des « cas », on constate une remarquable cohérence entre les écrits, les Sommeils et la vie. La différence se situe au niveau de l'intensité et de la gravité de ton. Ainsi, le discours, que Crevel profère durant les Sommeils, est extrêmement révélateur du point de vue des conflits affectant son psychisme. Dans la séance du 5 septembre, l'auteur du *Clavecin de Diderot* prononce un réquisitoire très violent contre la femme :

*La Hache, J'ai dit la hache. Un vieillard la brandit. La femme sera nue. C'est naturellement une femme adultère...*⁵⁵

Cette haine misogyne, Crevel l'exprime tout au long de son œuvre : dans *Les Pieds dans le plat*, dans *Accueil* où les femmes sont des entremetteuses, demi-mondaines, castratrices et unijambistes.

Il se dégage certaines constantes des transcriptions de séances : Crevel monologue continuellement, semble coupé de tout contact avec l'assistance. Il développe une sorte de récit sur des associations d'idées, sans fil directeur, ce qui peut donner l'apparence d'un délire incohérent. Dans « La négresse aux bas blancs », il passe ainsi de l'idée d'eau à celle d'une ébullition puis à Denis Papin. Mais plusieurs thèmes chers à cet auteur se retrouvent comme la satire du petit-bourgeois, du goût pour l'exotisme et de la religion. Pourtant, quelques notes d'une poésie et d'un lyrisme touchants sont des moments d'accalmie au milieu de la tempête :

*Elle fait pousser des palmiers dans des dés à coudre, et elle écoute chanter les mouettes qui deviendront des aigles.*⁵⁶

Ces ruptures de ton sont, elles aussi, communes à l'œuvre de Crevel, où fréquemment apparaît derrière la violence une « infinie tendresse ». D'un point de vue purement stylistique, la syntaxe dans ces monologues n'est jamais défailante : les propositions sont ordonnées, les outils de liaison bien marqués, avec une fréquence élevée de la conjonction « comme ». Les répétitions de mots sont, cependant, nombreuses, sans doute dûes à l'accélération du débit de la parole qui anticipe la pensée.

Les Sommeils de Crevel marquent une exacerbation de cer-

tains thèmes que l'on qualifierait d'obsessionnels. Ils ont un rôle de catalyseur et d'exutoire à des conflits qui, dans un état normal, s'exprimaient avec moins d'intensité. Breton a su résumer l'esprit qui anime ces discours :

[...] *à travers tout cela, c'est l'angoisse qui domine.* ⁵⁷

Les Sommeils de Desnos sont très différents. Ils témoignent d'une personnalité moins perturbée. Aussi, Desnos peut engager un dialogue avec les témoins contrairement à Crevel qui restait isolé dans son soliloque. D'autre part, ce poète, récemment introduit dans le cénacle surréaliste, devait acquérir une importance que sa timidité et son manque d'esprit en société ne lui avaient pas permis d'obtenir. Il avait, grâce aux Sommeils, la possibilité de « faire ses preuves » et l'occasion privilégiée d'être intronisé dans le groupe. Ces motivations intimes et personnelles expliquent pourquoi Desnos devient rapidement « l'homme des Sommeils ». Un croquis de Max Ernst illustre cette image. Desnos figure, la tête émergeant de terre, les yeux mi-clos, le crâne paraissant trépané : une sorte d'ouverture est pratiquée dans la tête, les bords en sont rabattus, comme des battants de volets ouverts sur l'intérieur.

Si la fraude a souvent été soupçonnée, elle ne paraît pas plausible. La rapidité du débit, dont tous témoignent, exclut la possibilité d'un texte appris par cœur. Comme le remarque Man Ray :

Certains contestaient l'authenticité de ces séances. Mais elles auraient été miracilleuses même si elles avaient été préparées et apprises par cœur. ⁵⁸

Un autre argument plaide en faveur de la sincérité de ces expériences : le poète s'endormait spontanément, en tout lieu, en toute circonstance, chez des amis et même dans un train de banlieue. Michel Leiris rapporte à ce propos :

Il a débité un texte surréaliste à peu près de la même qualité que ceux de Deuil pour Deuil. Je peux en témoigner absolument. ⁵⁹

Du reste, si l'on en croit Aragon, la discussion serait vaine, puisque pour lui simuler une chose est la penser. « Et ce qui est pensé, est ». Le résultat compte avant tout. Dès l'instant où le projet surréaliste de « vaincre les résistances qu'oppose l'état de veille à l'automatisme mental » est réalisé, les moyens mis en œuvre pour le réaliser importent peu.

A ce titre, les textes, produits par Desnos et publiés dans *Littérature*, sont révélateurs. L'allure générale contraste étrangement avec celle des textes de Crevel. Le dialogue s'instaure immédiatement entre le « dormeur » et différents témoins, mais une discordance entre les questions et les réponses se manifeste nettement. En voici quelques exemples :

- *Que feras-tu dans cinq ans ?*
- *Le fleuve (...)] Elle s'appelle Bergamote.*
- *Que fera Eluard dans cinq ans ?*
- *1.000.000 Francs* ⁶⁰.

Dialogue de sourds donc, identique à celui que des schizophrènes pourraient entretenir avec des individus «normaux». Ce type de réponse «à-côté» évoque le jeu du Cadavre Exquis ou les répliques de certaines pièces automatiques. Mais la discordance est-elle vraiment réelle? Ce que nous désignons comme tel, n'est-ce pas plutôt l'impossibilité de déchiffrer un code symbolique auquel nous n'avons pas accès? Il est remarquable que de nombreuses questions portent sur l'avenir ou sur des membres du groupe. Desnos confère ainsi à son discours une allure de « jeu de la vérité » et d'oracle pythique. Ce caractère prophétique n'est pas absent non plus des discours de Crevel. Un exemple fameux vient également à l'esprit: celui de Victor Hugo, à Marine Terrace, lors de l'épisode des « tables parlantes ».

Le désir d'être aimé et reconnu domine les Sommeils de Desnos. Par contre, ceux de Péret nous paraissent beaucoup moins sombres. La personnalité du poète intervient en grande part. Mais, une fois de plus, ce n'est pas un hasard si Péret a pu devenir l'acteur de tels phénomènes: il était la tête de Turc du groupe, était desservi par son physique balourd. Les Sommeils sont donc un moyen de se valoriser et d'acquiescer de l'importance.

Si Crevel s'abandonne au soliloque et si Desnos entretient un faux dialogue, Péret engage avec l'auditoire une véritable discussion. Les réponses montrent, en effet, que le contact est maintenu avec le monde extérieur et autrui:

- *Où est ce pays ?*
- ***Là***
- *Est-ce en Europe, en Asie, etc. ?*
- *Non*
- *Dans une autre planète* ⁶¹.

D'emblée, Péret a une sorte de vision que les témoins, par leurs questions, poussent à préciser. Le poète voit une planète où poussent des plantes « comme du poil », « un œuf tout rouge » qui saute. Ce thème des plantes est d'ailleurs récurrent :

- *Et que font les plantes ?*
- *Elles poussent.*

La vision s'amplifie alors dans le vaste tableau d'une végétation luxuriante, envahissante, comparable à celle que Max Ernst peint sur certaines de ses toiles. Ce poète aime ce thème végétal, puisque dans *Minotaure*, il mettait en scène un mécanicien amoureux de la forêt vierge qui se laisse «dévorer» par elle avec sa locomotive.

En dépit de ce contact gardé avec l'assistance, Péret perd progressivement son identité. Au début de la séance, sa conscience corporelle est pourtant précise; puis, peu à peu, il devient incapable de répondre aux questions concernant son identité, son âge, son corps :

- *Comment êtes-vous fait ? Avez-vous une tête, des bras, des jambes ?*
- *Non.*

Les métapsychistes constatent également ce processus de « dépersonnalisation », mais chez les médiums spirites, ce phénomène entraînait l'apparition d'une nouvelle personnalité, par exemple dans le cas d'Hélène Smith, celle de Joseph Balsamo.

Cependant, cette expérience fut de courte durée. L'hypnose s'avère, en effet, un puissant révélateur qui actualise certains conflits restés jusqu'alors latents ou embryonnaires. L'anecdote selon laquelle Desnos en transe poursuivit Bluard avec un couteau est bien connue. Dans cet état, les inhibitions tombent, les censures d'un Sur-moi puissant durant la veille diminuent. C'est en ce sens qu'il faut entendre la phrase d'Aragon:

Tout se passait comme si l'esprit parvenu à cette charnière de l'inconscient avait perdu le pouvoir de reconnaître où il versait. ⁶²

C'est sans doute pour cette raison que les Sommeils furent abandonnés car leur visée était avant tout « d'échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée ». Leur but était un élargissement du champ de leurs possibilités et non une tendance au suicide.

Les jeux ne présentent pas ce caractère dangereux et, pour cela, jalonnent toute l'histoire du mouvement. Citons par exemple: le cadavre exquis, le Jeu de Marseille, l'Un dans l'Autre... Au même titre que les Sommeils ou l'écriture automatique, cette activité ludique est expérimentale et paraît susciter de nombreux phénomènes psychologiques inhabituels. Au cours de ces jeux, les résultats s'avèrent si positifs qu'une hypothèse de télépathie n'est pas à exclure. Sans aller jusqu'à qualifier ce type d'activité de « télépathie expérimentale », l'on est en droit de s'interroger sur elle.

Le cadavre exquis par exemple pouvait consister en une question à laquelle le partenaire donnait une réponse, sans connaître la question posée. Le « Dialogue en 1928 » reproduit une séance où Breton et Péret se trouvent réunis. Les deux interlocuteurs, tour à tour, questionnent et répondent. Les treize dialogues retranscrits reflètent les thèmes chers à Péret : la satire des autorités comme la justice et l'armée. De plus, le ton est violent, négatif; les termes exprimant la décomposition et la mutilation sont nombreux. Par contre, le dialogue entre Breton et un(e) inconnu(e) signant « SM » offre un tout autre aspect.

Il témoigne d'un climat affectif beaucoup plus serein et même sentimental (ce qui donne à penser que le signataire mystérieux est une femme). La différence de ton est frappante :

B - *Qu'est-ce que l'absence ?*

S - *Une eau calme, limpide, un miroir mouvant.* ⁶³

Breton semble donc se mettre à l'écoute de son partenaire, tomber sous son influence. Cette remarque, loin de vouloir situer un portrait psychologique du poète, montre à quel point les joueurs induisent consciemment ou non les réponses. Dans le cas des jeux, l'on constate une nouvelle fois que les surréalistes ont souvent tendance à qualifier de télépathique ce qui n'est rien de plus qu'une communauté intellectuelle et affective engendrant logiquement une identité de thèmes. Les états de conscience semblent eux transmis. D'autre part, l'ambiguïté des réponses fournies permet un faisceau d'interprétations. Si l'on s'amuse à intervertir les réponses, les résultats resteraient tout aussi intéressants. Comme le souligne le psychanalyste Guy Rosolato :

Mais pour qui veut s'émerveiller d'un processus télépathique il n'est pas impossible d'établir un lien toujours édifiant. ⁶⁴

Cependant, le but des surréalistes n'est pas de faire des expériences sur la télépathie, mais d'exploiter les richesses de l'inconscient.

Dans le jeu de l'Un dans l'Autre qui est beaucoup plus tardif, puisqu'il date de 1954, la démarche de Breton est différente, car il manifeste une volonté de réfléchir sur les résultats. Rappelons la règle du jeu :

L'un de nous sortait et devait décider, à part lui, de s'identifier à tel objet déterminé (disons par exemple, un escalier). L'ensemble des autres devait convenir en son absence qu'il se présenterait comme un autre objet (par exemple une bouteille de champagne). Il devait se décrire en tant que bouteille de champagne offrant des particularités telles qu'à l'image de cette bouteille vienne se superposer peu à peu, et cela jusqu'à s'y substituer, l'image de l'escalier. ⁶⁵

Le jeu donne lieu à de nombreux commentaires, notamment dans *Médium* où trois articles lui sont consacrés. Le second est particulièrement intéressant, car Breton tente d'analyser le phénomène en réponse aux explications que Jean Bruno lui avait fournies à sa demande sur le taux de réussite spectaculaire. Ce texte est important pour notre étude car c'est la première fois que Breton analyse, de façon aussi poussée et orientée, les productions expérimentales du groupe. Il se montre d'ailleurs plein de scrupules sur le déroulement des séances, déplorant le man-

que de précautions préalables dans les règles du jeu. Il se réfère également à la théorie de Carrington sur les « *sensa* », selon laquelle la télépathie serait fondée sur des associations d'idées. Curieusement, il reproduit un extrait de son ouvrage consacré à ce problème, mais qui n'a pas trait au phénomène télépathique proprement dit, plutôt au caractère « *précaire et même ultra-tendre par le monde réel* ». Puis, il envisage, dans le processus menant à la trouvaille, des « *secours d'ordre paranormal* ». Le terme laisse à penser alors que le phénomène parapsychologique n'est pas impliqué par le fait de découvrir, mais le facilite.

Pour lui, le travail d'association se fait au niveau des signifiés et de leurs connotations. Il privilégie le cas où l'association et la prouesse verbale (jeu de mot réussi par exemple) sont liées, alors que les cas où la télépathie *semblerait* plausible, l'intéressent moins. Cet intérêt paraît naturel, car c'est surtout dans un but poétique que ces expériences ont été menées. L'attrait de la parapsychologie, certes, mais subordonné à un désir de produire, par le biais d'une activité ludique, des résultats artistiques.

Ces expériences, d'origine et de nature, nous l'avons vu, diverses, ont donc suscité des états inhabituels de la conscience et favorisé conjointement une activité poétique inestimable. Ce rôle nous paraît fondamental pour la compréhension des rapports du surréalisme et de la parapsychologie. Mais, rappelons-le, il n'y a pas eu de systématisation rigoureuse, plutôt un syncrétisme de diverses théories, dans un esprit qui, selon Breton, devait défier « *à la fois l'esprit de la baraque foraine et celui du cabinet médical, [...] l'esprit surréaliste en un mot* »⁶⁴.

*
**

La rencontre de la parapsychologie et du surréalisme a-t-elle vraiment eu lieu? On peut se poser la question. Force est de constater que leurs rapports officiels sont restés épisodiques. Les termes, en effet, de métapsychique et de parapsychologie n'apparaissent pas avec la même fréquence que ceux de « *psychanalyse* » ou de « *hasard objectif* ». Les expériences ont été fructueuses mais elles n'ont pas été formalisées comme elles auraient pu l'être à l'aide de la parapsychologie. Les métapsychistes sont certes cités mais tardivement. Au sens strict, la corrélation n'est donc pas évidente.

En effet, ces rapports sont moins d'influence que de contiguïté. Certes, la parapsychologie a exercé une influence sur le mouvement, de façon liminaire, « *subliminale* » serions-nous tentée de dire; le bilan de la métapsychique vers 1920, les apports du spiritisme à l'écriture automatique et aux Sommeils en témoignent. Mais ces rapports sont davantage de contiguïté car les surréalistes ont peu cherché à acquérir des données théoriques dans ce domaine. Ainsi, lorsque Jean Bruno apportant le

point de vue du spécialiste, parlait de télépathie à propos des jeux, Breton se méprenait sur le sens de ces paroles et répondait « illusion de la réalité ». Cependant, n'allons pas croire qu'il s'agit d'un dialogue de sourds. La contiguïté des deux domaines se marque à un niveau beaucoup plus profond. Les surréalistes sont des poètes et non des scientifiques, est-il besoin de le répéter?

Ils procèdent en conséquence de façon empirique, mais leur visée reste identique: appréhender l'homme comme totalité et réduire les antinomies qui obscurcissent cette perception.

Cependant, de nombreuses incertitudes demeurent: le flottement déjà sensible sur la notion de parapsychologie a persisté tout au long de cette étude. Celle-ci souffre peut-être d'un manque d'unité, car l'on est amené à la définir par ce qu'elle n'est pas, faute de savoir ce qu'elle est. Cette hésitation n'est-elle pas d'ailleurs partagée par les chercheurs contemporains qui en sont encore à une tentative de « déterminer avec précision et sans équivoque, son contenu et ses limites » comme on le constatait récemment dans un congrès?

Mais, en dépit de cette ambiguïté, la rencontre de la parapsychologie a été fructueuse à maints égards pour les surréalistes. Cet intérêt se marque à différents niveaux :

La parapsychologie répondait à une attente. Starobinski l'avait déjà perçue: elle a fourni des éléments théoriques a posteriori aux recherches et observations des surréalistes. Cette attente était-elle seulement intellectuelle ? Elle semble en fait répondre à des besoins d'ordre très différent. L'attraction vers la parapsychologie témoigne d'une séduction de l'étrange et de l'insolite pris comme fin en soi. Cette soif du merveilleux existe à l'état latent ou dégradé chez tous les individus mais paraît très profonde chez les surréalistes. Caillois, parmi les détracteurs du mouvement, a stigmatisé cet attrait du merveilleux à propos de l'anecdote des pois sauteurs rapportés du Mexique. Se trouvant en présence des haricots secoués de soubresauts, Caillois avait voulu les ouvrir, contrairement à Breton:

Que m'importent en fin de compte des illuminations dispersées, instables, mal garanties, qui ne sont rien sans un acte de foi préalable, qui ne sont même plaisantes que par le crédit qu'on y ajoute ? L'irrationnel : soit; mais j'y veux d'abord la cohérence. 67

La rencontre du surréalisme et de la parapsychologie se réduirait-elle à cette séduction ?

Nous ne le pensons pas. Il faut donc envisager une autre fonction: l'aspect ludique qui est une force de cohésion du groupe. Le groupe surréaliste, paraît en effet, en dépit des nombreuses dissensions, ruptures et excommunications qui jalonnent son histoire, avoir un dynamisme propre et un objectif spécifique: la quête de la surréalité. Le jeu de l'Un dans l'Autre favorisa par

exemple cette conscience d'appartenance à un groupe. Cette activité nous dit Breton, « d'emblée se montra propre à resserrer les liens qui nous unissaient, favorisaient la prise de conscience de nos désirs en ce qu'ils pouvaient avoir de commun »⁶⁸.

Pratiquer la parapsychologie était donc un moyen privilégié de parvenir à cette « mise en commun » de la pensée que réclamait le *Second Manifeste*. Cette pratique permet également d'accéder à un sacré qui se trouve - entendons-nous bien - dans la réalité, dans l'en-deçà, alors que les religieuses et les « infâmes prêtres » le recherchent dans l'au-delà. Cette quête du sacré, qui se fait notamment par le biais des signes, est d'abord quête de sa propre identité. Les interrogations répétées de Breton dans *Nadja* témoignent de ce souci de répondre à cette question. Au terme d'une énumération de faits troublants, Breton ne dit-il pas l'importance de ces événements « dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie »⁶⁹ ?

On peut se demander pourquoi cette attirance a été sporadique, alors qu'elle aurait dû, par une introspection plus poussée, déboucher sur une véritable connaissance. On peut se demander également pourquoi des ambivalences demeurent aussi fortes : l'attrait du mystère allié au désir de résoudre les « inconnues du fonctionnement de la pensée ».

À la réflexion, ces ambivalences, ces « conflits non résolus » dont parlait Desnos procèdent de l'affrontement de deux tendances au sein du groupe : magique et rationaliste.

Schématiquement, l'attitude magique se manifesterait dans l'adhésion aux faits étranges et au merveilleux ; l'attitude rationaliste dans l'adhésion au marxisme. L'une et l'autre semblent incompatibles. En effet, pour le matérialisme, tout trouve une explication ; tandis que, pour la parapsychologie, il existe des phénomènes qui demeurent irréductibles à toute explication.

Apparemment, il y a contradiction et c'est pourquoi le surréalisme, en tentant de rapprocher ces deux pôles, s'est trouvé en butte aux critiques les plus sévères. En fait, il faut bien voir que le mouvement résulte de *l'affrontement* de ces deux tendances : rationaliste et magique et que, sans cet affrontement, le surréalisme ne serait pas ce qu'il est en richesse, en complexité et en profondeur. Dans *Légitime Défense*, Breton répondait déjà aux critiques de cet ordre :

*Il n'en est pas moins nécessaire, selon nous, que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste. Le surréalisme ne tend-il pas, du reste, à donner à la limite ces deux états pour un seul, en faisant justice de leur prétendue inconciabilité pratique par tous les moyens.*⁷⁰

Ces « expériences de la vie intérieure », dont parle Breton, ont été suscitées par la parapsychologie ou, plus précisément par la métapsychique, qui leur a indiqué des lignes de recherches,

fourni les protocoles, notamment dans le cas des Sommeils et de l'écriture automatique. En cela, elle leur a permis de découvrir les perspectives et les possibilités de l'expérience. Si les surréalistes n'ont pas poussé aussi loin leurs investigations comme le Grand Jeu l'a fait par exemple, ce sont les premiers à avoir - collectivement - systématisé le recours à un domaine « hors de la littérature » :

*Cette découverte du domaine de l'expérience permettait à Breton d'être complètement « hors de la littérature », de pouvoir contester, non seulement toutes les œuvres littéraires déjà existantes, mais l'existence même de la littérature.*⁷¹

Dans cette mise en cause que souligne Michel Foucault, la parapsychologie a sans doute joué, à son insu, un rôle non négligeable. Il était logique que cette « découverte du domaine de l'expérience » se fit dans l'enthousiasme.

A ce propos, dans *l'Art Magique*, œuvre tardive, où Breton se distancie et analyse le passé avec froideur, il évoque le début du surréalisme et l'artiste surréaliste qui, « errant sans préparation ni connaissance dans les profondeurs d'où sortent d'étranges « poissons » [...] s'étonne lui-même de ce que contient son être, et [...] est trop étourdi pour s'arrêter à savoir ce qu'il fait en réalité »⁷².

C'est pourquoi les surréalistes au début, avec la ferveur de néophytes, se sont contentés de collecter les faits, obéissant ainsi à la volonté exprimée dès 1924 de « rassembler le plus grand nombre de données expérimentales ». Les récits de « hasard objectif » sont très nombreux, l'expérimentation tient également une grande place. Mais, à partir de *L'Amour fou* de 1934, une évolution se fait jour. Un désir de réfléchir sur le matériel collecté se marque nettement. Les écrits de Breton témoignent d'un souci d'interprétation plus profond, les appels d'offres lancés aux parapsychologues répondent à une demande d'explication par des spécialistes. Ceci paraît capital, car, d'une manière générale, les critiques ont tendance à considérer la théorie surréaliste comme un monolithe qui se serait pétrifié au moment du *Premier Manifeste* et n'aurait pas évolué depuis!

L'attachement de plus en plus marqué au freudisme semble être la raison de ce fléchissement. La psychanalyse permet au théoricien du surréalisme d'explicitier ou du moins de mieux comprendre la nature des phénomènes apparus, en établissant un lien entre ces faits et l'inconscient. Desnos, dans *Siramour*, avait eu l'intuition lyrique et poétique de ces rapports :

*[...] à l'heure où les dés et les horloges font des bruits singuliers qui étonnent les veilleurs [...] tous écoutent ces manifestations de l'invisible qui n'est que leurs pensées et leurs rêves.*⁷³

D'une autre façon, Gherasim Luca raconte avec une grande violence dans *Le Vampire passif*, comment il avait pressenti un tremblement de terre qui se produisit effectivement deux ans après et révèle qu'avant la catastrophe, il aurait éprouvé un « désir-panique » de voir se réaliser un tel événement... Deux exemples opposés et extrêmes qui ont le mérite de montrer que les poètes surréalistes ont intuitivement anticipé la théorie actuelle des spécialistes sur les phénomènes parapsychologiques : ceux-ci seraient l'actualisation de désirs inconscients.

Enfin, un intérêt d'un autre ordre se dessine dans la rencontre du surréalisme et de la parapsychologie, sans doute à l'insu des surréalistes, mais qu'il nous est permis de formuler ainsi : la parapsychologie ne serait-elle pas un moyen d'atteindre la surréalité ? La surréalité comprise comme le lieu d'apparition des phénomènes... Si l'on poursuit plus loin cette hypothèse, « être surréaliste », ne serait-ce pas l'aptitude à produire ces faits ? Songeons par exemple à l'importance dans la mythologie surréaliste de personnages comme Nadja, la voyante, le médium, la fée... Ces êtres sont les acteurs et les témoins d'événements parapsychologiques très fréquents. Grâce à eux, la surréalité est dans le quotidien, dans le réel. Avec eux, l'imaginaire est devenu réel.

Dès lors, la surréalité étant *dans* le réel, et non au-dessus ou à côté, les phénomènes prétendus paranormaux ne peuvent-ils être qualifiés de « normaux » ? A constater le souci permanent dont témoignent les parapsychologues pour lutter contre cette marginalité, l'on est en droit de se demander si les surréalistes n'ont pas été incidemment les pionniers, les Argonautes d'une nouvelle psychologie :

*Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme.*⁷⁴

proclamaient-ils sur la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*. La parapsychologie, dans ses méthodes et son contenu, ne les a-t-elle pas indirectement aidés dans cette tentative ?

Cette étude ne s'achève pas sur un constat d'échec : la rencontre du surréalisme et de la parapsychologie n'aura pas été un rendez-vous manqué. Une phrase de Pierre Mabille, cet « homme de grand conseil », résume parfaitement l'esprit de cet apport

[...] il était indispensable que des faits assez nombreux et assez déroutants soient apportés. L'immense mérite du surréalisme est d'avoir permis cette documentation. Des phénomènes extraordinaires, des pouvoirs étonnants, il fallait en montrer la fréquence, en dire le caractère commun à tous les hommes [...] il convenait de les favoriser

au lieu de les empêcher, par la censure volontaire d'une conscience logique bornée. Un certain climat psychologique devait être créé.⁷⁵

Université Paris III.

NOTES

1. Jean Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *L'Arc*, n° 34, n° spécial Freud.
2. *La Parapsychologie*, Denoël, 1954, p. 328.
3. « André Breton et la magie quotidienne », *Revue Métapsychique*, fév. 1954, p. 97.
4. *Cahiers d'Hermès*, 1947, n° 2, pp. 194-218.
5. Amadou, *op. cit.*, p. 19.
6. Hubert Larcher, « Introduction à la Parapsychologie », Collque: « Existe-t-il une approche scientifique de la parapsychologie ? », Paris, 1^{er} février 1975.
7. Du nom de l'institut que Hans Bender dirige à Fribourg (RFA) depuis 1954.
8. *La Révolution surréaliste*, 15 oct. 1925, p. 20.
9. *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1953, p. 191.
10. *Second Manifeste in Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 139, note.
11. *Traité de Métapsychique*, Alcan, 1922, p. 74.
12. « Orage dans la Chambre Noire », *La Brèche*, n° 1, oct. 1961, p. 68.
13. *Entretiens*, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 238.
14. *Point du Jour*, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 178.
15. Starobinski, art. cit., p. 58.
16. Nous avons exclu de cette étude le rêve. L'ouvrage de Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le Rêve*, nous en dispense.
17. Breton, *L'Amour Fou*, Gallimard, 1970, p. 22.
18. Breton, « Fata Morgana », *Signe Ascendant*, Gallimard, coll. Poésie, 1968, p. 40.
19. « Le Bureau de Recherches Surréalistes », *La Révolution Surréaliste*, n° 2, p. 31.
20. Marcel Lecomte, *Le Vertige du Réel*, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes, 1936, p. 20.
21. Blanchot, « Quelques réflexions sur le surréalisme », *L'Arche*, n° 8, août 1945, p. 101.
22. « L'Air de l'Eau », *Clair de Terre*, Gallimard, coll. Poésie, 1966, p. 170.
23. Breton, « La Clé des Champs », Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 32.
24. *Domaine Public*, Gallimard, 1953, p. 335.
25. « Le dialogue en 1928 », *La Révolution surréaliste*, n° 11, p. 7.
26. *Second Manifeste in Manifestes du surréalisme*, p. 135, note.
27. *Cahiers d'Art*, 1945-1946, p. 77.
28. Etiemble, *Hygiène des Lettres*, vol. 1, Gallimard, 1967, p. 164.
29. *Nadja*, Gallimard, coll. Folio, 1964, pp. 36-38; *L'Amour Fou*, pp. 50-53; *Arcane 17*, J.-J. Pauvert, coll. « 10/18 », 1965, p. 93; « L'Année des chapeaux rouges », *Littérature*, n.s., 1^{er} mai 1922, pp. 8-14; *Les Vases communicants*, Gallimard, coll. « Idées », 1970, pp. 90-97.
30. *Les Vases communicants*, p. 85.
31. *Nadja*, p. 73.
32. *Littérature*, art. cit., p. 12.

33. *Les Vases communicants*, p. 91.
34. *L'Amour Fou*, p. 55.
35. *Ibid.*, p. 54.
36. *Arcane* 17, p. 93.
37. *Nadja*, p. 179, note.
38. *Arcane* 17, p. 23.
39. Enquête « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? », *Minotaure*, n° 3/4, p. 113.
40. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, 1968, p. 197.
41. Breton, *Farouche à quatre feuilles*, Grasset, 1954, p. 39.
42. *L'Amour fou*, p. 127.
43. Mabille, « L'Œil du Peintre », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 53.
44. *Ibid.*, p. 56.
45. *Variétés*, juin 1929, n° spécial, p. 54. Dans « La Lettre aux voyantes » de 1925, Breton prophétisait également : « Il y a des gens qui prétendent que la guerre leur a appris quelque chose; ils sont tout de même moins avancés que moi, qui sais ce que me réserve l'année 1939 », p. 22.
46. Cité en marge du texte de Max Gérard, *Dali de Draeger*, Le Soleil Noir, 1968, n.p.
47. *L'Ame et la vie*, Buchet-Chastel, 1963, p. 268.
48. Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 42.
49. Breton, *Point du jour*, p. 187.
50. Sidney Dean, cité par William James, *Expériences d'un Psychiste*, Payot, coll. « Aux confins de la science », 1972, p. 45.
51. Flournoy, *Des Indes à la planète Mars*, Genève, Eggiman, 1900, p. 254.
52. Breton, *Point du jour*, p. 171.
53. Lettre de Simone Breton à Denise Kahn, 5 octobre 1922, reproduite dans Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, p. 263.
54. Breton, *Les Pas perdus*, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 126.
55. Lettre de Simone Collinet à Denise Kahn, reproduite dans Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 264.
56. *Littérature*, novembre 1922, p. 7.
57. *Entretiens*, p. 89.
58. « L'Etoile de Mer », *Europe*, n° spécial Desnos, p. 135.
59. « Il a inventé le jeu de mots lyrique », *Le Monde*, 10 janvier 1975, p. 15.
60. *Littérature*, novembre 1922, p. 10.
61. *Ibid.*, p. 13.
62. « Une Vague de rêves », *Commerce*, n° 2, automne 1924, p. 100.
63. « Le dialogue en 1928 », *La Révolution surréaliste*, n° 11, mars 1928, p. 7.
64. « L'imaginaire du hasard », *La Psychanalyse*, n° 3, p. 206.
65. Breton, « L'un dans l'Autre », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 54.
66. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 141, note 1.
67. Caillois, « Lettre à André Breton », *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 36.
68. Breton, « L'un dans l'Autre », *Perspective cavalière*, p. 50.
69. *Nadja*, p. 69.
70. « Légitime Défense », *Point du jour*, p. 46.
71. Michel Foucault, cité dans *L'Archibras*, n° 1, avril 1967, p. 23.
72. Breton, *L'Art magique*, Club Français du Livre, 1957, p. 66.
73. Fortunes, *Domaine public*, p. 198.
74. Couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, décembre 1924.
75. « L'Œil du Peintre », art. cit., pp. 55.56.

SURRÉALISME ET HERMÉTISME

Françoise BONARDEL.

Nous, surréalistes, nous sommes la sorte de nourriture de bonne qualité, décadente, stimulante, extravagante et ambivalente qui, avec le plus de tact et de la façon la plus intelligente de ce monde, convient à l'état faisandé, paradoxal et succulentement truculent qui est propre et caractéristique du climat de confusion idéologique et morale où nous avons l'honneur et le plaisir de vivre en ce moment.

Dali, « La conquête de l'irrationnel »1.

Par une réaction fatale, le rationalisme grec, ayant ruiné ses propres fondements, renvoyait à l'irrationnel, à quelque chose qui fût au-dessus ou en dessous, du moins en dehors de la raison, sur le plan de l'intuition mystique, ou des mystères théosophiques, ou des prestiges de la magie, parfois de tout cela ensemble. On était las infiniment de ces raisons qui ne servaient qu'à bafouer la raison. En attendant, il fallait vivre, donner un sens à la vie.

Festugières, « La révélation d'Hermès-Trismégiste »2.

Si l'on se réfère aux textes surréalistes eux-mêmes, le mot hermétisme n'y figure pratiquement jamais : on lui préfère en général ceux d'ésotérisme, d'occultisme, d'alchimie, de magie...

Est-ce à dire que les surréalistes en ignoraient la signification exacte, ou qu'ils procédaient à un amalgame, laissant le soin au lecteur de démêler dans ce syncrétisme ce qui revient en propre à l'influence éventuelle d'Hermès-Trismégiste? D'une façon plus générale, les références à la pensée traditionnelle relèvent plus, chez les surréalistes, d'une intuition sympathisante, du pressentiment de similitudes secrètes, que d'une connaissance réelle des contenus précis de telle ou telle tradition. Outre sa relative indifférence pour toute exégèse purement historique des sources de sa propre pensée, Breton se méfiait, par ailleurs, de cette « prétention de régenter à froid les symboles »³ qui accompagne souvent toute connaissance exclusivement théorique.

Aussi, contrairement à certaines études, celles d'Alquié ou de Carrouges par exemple, qui partent des références explicites faites par les surréalistes à « l'ésotérisme », choisissons-nous de suivre le parti de cette occultation. consciente ou non, du mot hermétisme lui-même, pour interroger la signification de cette absence, et nous demander de quelle façon la révélation d'Hermès peut imprégner « de l'intérieur » les recherches surréalistes, soit que des configurations historiques mentalement très proches, bien qu'éloignées de quelques vingt siècles, et une sensibilité commune, aient pu suggérer des attitudes comparables devant la vie; soit que l'un et l'autre mouvement aient été dirigés par les mêmes images, les mêmes archétypes ou mythes, comme l'aurait sans doute pensé Jung, cet autre grand absent du surréalisme, dont les découvertes permettraient pourtant, autant si ce n'est mieux que celles de Freud, d'éclairer certaines des recherches de Breton et ses amis. Quoi qu'il en soit, surréalisme et hermétisme sont avant tout deux grandes « aventures » de l'esprit, réfutant l'une et l'autre la valeur des dogmes et systèmes issus du rationalisme au profit d'une « quête » personnelle où la « révélation » joue un plus grand rôle que la démonstration et vient couronner une expérience vécue plus que la connaissance d'une doctrine.

A travers quels textes connaissons-nous l'hermétisme antique? Festugière a bien montré qu'un hermétisme populaire, fait de recettes diverses en astrologie, médecine, botanique, alchimie, avait précédé l'hermétisme savant dont le « Corpus hermeticum » exposera les données essentielles. Attribué au personnage légendaire mi-dieu, mi-prophète, Hermès le « trois fois grand », incarnation grecque du dieu égyptien Thoth, cet enseignement se répandit entre le II^e siècle avant J.-C. et le IV^e après, dans la méditerranée hellénistique; enseignement secret, réservé à des initiés, donc ésotérique. Il n'est pas certain que les surréalistes, qui employèrent fréquemment ce dernier terme, aient toujours eu en mémoire qu'il désigne « une doctrine secrète, une initiation, une explication du monde révélée dans une assemblée choisie, isolée de l'extérieur et de la foule et bien souvent de bouche à oreille »⁴. Le plus souvent, l'ésotérisme est,

pour eux, une catégorie, essentiellement opposée au rationnel, et dans laquelle le magique, le secret, le fantastique, le mystérieux se côtoient sans distinction; mot le plus apte cependant à donner une idée du surréel... Quant à l'occultisme, néologisme forgé au XIXe siècle par E. Lévi, il couvre lui aussi un ensemble de théories et de pratiques visant à connaître et utiliser certaines forces cachées de la matière ou de l'esprit.

Si donc l'hermétisme est *un* ésotérisme, il n'a partie liée avec l'occulte que parce qu'il affirme, en effet, que le monde révélé ne trouve son explication que dans l'existence d'un monde invisible, en vertu d'analogies dont la fameuse « Table d'émeraude » est l'expression achevée: « Tout ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour accomplir les miracles d'une seule chose ». Ce texte capital inspire également toute l'alchimie occidentale qui, sans se confondre totalement avec l'hermétisme (pour elle, en effet, le salut réside dans la régénération de l'homme à travers la matière plus que dans un détachement de cette dernière), y trouve, cependant, ses racines, ainsi qu'en témoignent les « sept chapitres attribués à Hermès », un des textes de base de l'alchimie traditionnelle.

C'est dans un climat de scepticisme, de désenchantement, d'inquiétude intellectuelle, morale et spirituelle que l'hermétisme antique trouva son épanouissement: prolifération des divinités issues des divers panthéons des pays conquis par Athènes et Rome; déclin progressif de ces deux cités, entraînant la perte des grandes certitudes politiques et religieuses qui accompagnaient leur hégémonie. Fatigués du rationalisme grec et de la logomachie à laquelle la sophistique l'avait peu à peu conduit, les esprits d'alors sont tentés par d'autres formes de croyances, venues d'Orient pour la plupart, de ces peuples jugés « barbares » par l'impérialisme d'une raison victorieuse et sûre de ses droits, et qui leur semblent à présent puiser leur inspiration et leurs raisons de vivre à des sources plus secrètes et plus fécondes. C'est dans ces zones d'ombre que se multiplièrent alors de nombreuses mystiques, recherchant une fusion directe avec la divinité, et gnosés, conduisant à une connaissance illuminative par l'initiation.

En ce début du XX^e siècle où prit naissance le mouvement surréaliste, l'atmosphère était-elle tellement différente? Crise de civilisation dont Valéry fut l'analyste et le témoin lucide, désabusé; épuisement de la culture occidentale dans sa prétention à dominer le monde par son universalité; début d'une crise existentielle qui marquera profondément les mœurs, mais aussi les arts; engouement des élites d'alors pour des manifestations culturelles dites « primitives » : Art nègre, fétiches océaniques, jazz, mystères de l'Extrême-Orient, phénomènes de transe et de médiumnisme, magie, art divinatoire... Comme si tout ce « refoulé » (la terminologie freudienne commence aussi à faire son appari-

tion) ressurgissait brutalement, envahissant le devant de la scène, faisant éclater les cadres désuets et, désormais, inopérants de la raison, de la réalité, de la morale. Benjamin Péret put ainsi affirmer que « les superstitions chez les peuples évolués constituent l'unique leur poétique de ces peuples dans la nuit accablante d'une existence de bêtise et d'ennui »⁵. Aussi l'intérêt que les surréalistes portent à ces superstitions s'apparente-t-il moins à un désir de régression vers les profondeurs chaotiques de l'irrationnel qu'à l'intuition que ces formes de pensée, trop souvent laissées pour compte, ouvrent la voie de ce qu'ils nommeront le « surréel ». Breton, pour sa part, emploie d'ailleurs très peu souvent le mot irrationnel, lui préférant la notion de « pensée mythique » qui, dit-il très justement, « ne cesse de cheminer parallèlement à la pensée rationnelle. Lui refuser toute issue, c'est la rendre nocive et l'amener à faire irruption dans le rationnel qu'elle désintègre (culte délirant du chef, messianisme de paccotille, etc.) »⁶.

On ne saurait donc comprendre le surréalisme, pas plus que l'hermétisme, si l'on ne situe leur quête dans le contexte d'une crise de la raison, « cette vieille pimbêche de raison »⁷ dont le procès est désormais ouvert, car « les procédés logiques de nos jours ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes secondaires »⁸; et si Breton se réfère souvent à Hegel, c'est parce que ce dernier lui semble avoir « ouvert » le rationalisme dualiste de l'occident par sa dialectique ternaire, laquelle permit ainsi d'apercevoir le fameux « point suprême » sur lequel les commentateurs du surréalisme ont tant épiloué, lieu où les antagonismes cessent d'être perçus contradictoirement, et dont l'existence témoignerait, selon Carrouges, des origines ésotériques du surréalisme. Néanmoins, la source de bien des ambiguïtés dont se nourrira la pensée surréaliste n'est-elle pas aussi dans cette interrogation de Breton: « Etes-vous bien sûr que le ternaire dialectique ne soit pas un héritage de la tradition initiatique ? N'importe »⁹. Sans doute importe-t-il, au contraire, si l'on veut chercher à démêler les rapports du surréalisme et de l'hermétisme. Certes, la dialectique hégélienne introduit un troisième terme, une médiation, qui est la négativité; mais cette dernière n'est pas de même nature que le *lien* hermétiste incarné par Mercure-Hermès. Si toute pensée traditionnelle est ternaire, c'est parce qu'elle pose toujours l'existence d'un « tertium datum » qui opère le passage entre les deux éléments opposés d'un antagonisme premier : c'est par exemple le rôle que remplit le sel dans l'alchimie, lien entre le mercure volatil et le soufre fixe. C'est à cette rationalité ternaire, fondée sur la « coincidentia oppositorum » que Gilbert Durand a donné le nom de « ratio hermetica »¹⁰. Le mérite de Breton et de certains de ses amis est d'avoir pressenti l'existence de cette rationalité « autre », derrière ce que d'autres se contentèrent d'appeler irrationalité. Ce que Breton reproche d'ailleurs à la raison, c'est d'avoir « usur-

pé la place de la raison véritable »; et, dit-il encore, « c'est de rationalisme, de rationalisme fermé qu'est en train de mourir le monde »¹¹. On n'est donc pas, outre mesure, surpris de le voir évoquer aussi le «surrationalisme» de Bachelard ou la théorie des « complémentarités contradictoires » de Lupasco, auxquelles il faudrait sans doute ajouter les théories quantiques de la matière. Or, ce que toutes ces théories mettent en évidence, dans lesquelles Breton cherche une sorte de justification des intuitions et des expériences fondamentales du surréalisme, c'est que le réel, aussi bien que la raison qui l'appréhende, est profondément et irréductiblement « contradictoire », sans qu'aucune synthèse de type hégélien puisse réduire cette tension paradoxale.

En réalité, il faudrait être aveugle pour ne pas s'être rendu compte que, depuis le XVIII^e siècle, aux côtés du positivisme scientifique hérité de l'AufkHirung, cheminait de façon souterraine, souvent occultée par la pensée officielle, une autre vision du monde qui, à travers Illuminisme, Romantisme, mouvements décadents de la fin du XIX^e siècle, allait contribuer à ébranler les certitudes de l'Occident, lui découvrir sa face cachée, son ombre. Ce n'est pas seulement le dionysiaque qu'il faut opposer à l'apollinien, comme le pensait Nietzsche, mais aussi la pensée hermétique, trop souvent réduite par les littérateurs du XIX^e siècle à un satanisme douteux ou à un sens élitiste du secret. Aussi est-ce bien en hermétiste que parle Breton lorsqu'il évoque ce « creuset humain », cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues des anciens soleils », où « la neige demeure sous la cendre »¹². S'il retrouve là l'image des « noces chimiques », celles du feu et de l'eau, clé de voute de la transmutation alchimique, c'est sans doute que la poésie véritable, au-delà de toute connaissance raisonnée qu'elle peut en avoir, trouve ses racines et sa sève dans les quelques grands archétypes que véhiculent aussi les traditions et par lesquels l'homme trouve sa véritable identité.

C'est là la tâche à laquelle se sont voués les surréalistes : conduire les hommes à retrouver leur identité, eux dont l'imagination « est un théâtre en ruines, un sinistre perchoir pour perroquets et corbeaux »¹³. Le « corpus hermeticum », pour sa part, évoque ces hommes ivres de torpeur, enchaînés par leurs illusions, emprisonnés dans leur corps et dans un monde borné, sorte de « tente » qui leur masque le monde d'en haut dont ils sont issus; et il nous invite à distinguer ceux qui ne seront jamais que des « logikoï », soumis à la seule et étroite raison discursive, et ceux qui aspirent à devenir des « pneumatikoï », êtres « épris de l'esprit », désireux de connaître le Nous par les seules forces de l'intellect; de retrouver cette lumière créatrice originelle dont ils sont issus et dont ils portent en eux une étincelle divine, union qui ne peut s'effectuer que par un détachement progressif des chaînes de la matière. Quelles que soient les

divergences spirituelles déjà sensibles entre surréalisme et hermétisme, l'un et l'autre se définissent avant tout par leur « puissance de défi », par leur refus d'un certain type de réalité, fait de stérilisante logique et de pauvres certitudes. Si l'hermétisme « accueille » la plupart des grandes philosophies de l'antiquité et certaines des gnoses orientales; si le surréalisme fait voisiner sans réticence Héraclite, Flamel, Paracelse, Novalis, Marat, Sade et Marx, c'est qu'il ont d'abord en commun d'être des « aventuriers de l'esprit » qui, chacun à leur manière, contribuèrent à libérer l'homme; c'est qu'à travers ces deux « quêtes », une même conception du « savoir » tend à se dessiner; proche de celui dont parlait Michaux :

*Savoir, autre savoir ici, pas savoir pour renseignements,
Savoir pour devenir musicienne de la vérité.* ¹⁴

La référence à la musique, très fréquente dans l'hermétisme et surtout l'alchimie, appelée également « Art de musique », et héritage du pythagorisme, est, par contre, peu employée par les surréalistes qui sont avant tout des « visuels ». Breton sent pourtant combien la musique est proche du savoir auquel ses amis et lui-même accordent le plus de prix lorsqu'il note : « Quand je me suis aventuré sur des routes moins certaines... c'est seulement alors que j'ai cru éveiller parfois les instruments de musique, que j'ai prêté à mes paroles la chance de quelque retentissement »¹⁵. On peut lire également, dans le « corpus hermeticum », qu'« être instruit dans la musique, ce n'est rien d'autre que de savoir comment s'ordonne tout cet ensemble de l'univers, et quel plan divin a distribué toutes choses »¹⁶. Pour les uns et les autres, le monde ne sera jamais une machine dont il faut tenter d'expliquer le fonctionnement; mais plutôt un tissu complexe dans lequel chaque élément renvoie à l'ensemble, qu'on ne peut comprendre qu'en y pénétrant sans violence, en le réanimant par sa présence, en faisant entrer en résonance les choses les unes par rapport aux autres; en suscitant analogies, coïncidences, rapprochements stupéfiants, « synchronicités » aurait dit Jung pour désigner ces étonnantes similitudes entre le subjectif et l'objectif qui se manifestent parfois à qui est capable d'y être assez réceptif : « Où est la grille qui montrerait que si son tracé extérieur cesse d'être juxtaposable à son tracé intérieur, la main passe ? »¹⁷. Si l'Art hermétique, selon J. Elova, « consiste à réveiller le sens des analogies, à rétablir les contacts »¹⁸; et, si le surréalisme « a brisé les cloisons étanches »¹⁹, les choses et les êtres vont donc à nouveau pouvoir communiquer entre eux, en vertu de secrètes connivences. C'est toute une énergie nouvelle qui se remet ainsi à circuler, redonnant au monde une fluidité et une musicalité que la pensée classificatrice lui avait ôtées : « Les individus de chaque genre communiquent avec tous les autres genres... Toutes choses sont connexes les unes aux autres par de mutuels rapports »²⁰ et jusqu'à

nouvel ordre dit Breton, « tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot entretenir l'équivoque, a mon approbation » 21.

Il nous appartient ici de ne pas entretenir une autre équivoque que celle dont parle Breton : là où l'hermétisme, à travers l'harmonie du monde, cherche et trouve l'existence d'un ordre supérieur, le surréalisme ne retient que la démarche par laquelle le monde et les êtres, secoués de leur torpeur, se mettent à vibrer à nouveau, échappant de ce fait aux limites étouffantes de leur condition. De ceci, Breton s'est longuement expliqué dans « Signe ascendant » :

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents... L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. ²²

A quoi bon multiplier les exemples et les preuves ? A propos du spiritisme, Breton parle de « terminologie nauséabonde » et il tiendra à dégager la communication médiumnique » des folles implications métaphysiques qu'elle comportait jusqu'alors » ; quant au hasard objectif, « seule l'ignorance a pu induire que ce sont là des préoccupations d'ordre mystique »²³. Ce qui fera dire à Alquié que Breton « condamne l'attitude religieuse dont il retient seulement l'inspiration humaine »²⁴; tandis que Carrouges croit pouvoir affirmer: « Un athée peut de même s'emparer de la conception du point suprême, il peut la reprendre en supprimant seulement cette présence divine cachée dans l'arrière-plan »²⁵. S'agit-il *seulement* de supprimer une présence gênante, rut-elle celle de Dieu? Qui ne verrait que la présence ou l'absence de cet arrière-plan oriente en fait la démarche et lui donne un sens différent ? Là où l'hermétisme cherche le salut, le surréalisme ne cherche que la poésie, et, à travers elle, une certaine forme de liberté; certes, on a parlé de salut par la poésie et d'une laïcisation de la mystique, mais faut-il pour autant oublier que pour eux « le salut n'est nulle part » ?²⁶. Loin de voir dans leurs recherches une mystique inachevée ou délibérément tronquée, il faut sans doute admirer l'originalité et le courage d'une démarche qui, se situant volontairement dans un « entre-deux » inconfortable, paradoxal et parfois pathétique, se prive par cela même du réconfort de toute « arrivée », de tout achèvement. Il s'agit d'être ces éternels voyageurs qui, par un ensemble de techniques : papiers collés, décalcomanies, grattages, frottages, écriture automatique... et par certaines attitudes devant la vie : attente, disponibilité, dépaysement systématique, hallucination volontaire, errance, poursuite, détourne-

ments multiples... tentent de fracasser l'opacité du réel et de faire surgir, comme autant de fusées, d'étincelles, ces étranges fleurs du surréel dont Breton nous dit « qu'elles retiennent trop de leurs de la pierre philosophale pour ne pas nous amener à révoquer le monde étrié. minable, qu'on nous inflige »²⁷. Ce qu'il est donné à l'homme d'apercevoir ce ne sont que des leurs, et la découverte du surréel ne saurait justifier qu'on lui sacrifie quoi que ce soit de ce monde-ci, puisque c'est au sein même du réel qu'il prend naissance. Si le poète « chante la lumière unique de la coïncidence »²⁸, il choisit aussi :

*plutôt la vie avec ses salons d'attente
lorsqu'on sait qu'on ne sera jamais introduit.*²⁹

Et si les surréalistes appellent à vivre dans l'ambiguïté, dans l'équivoque, s'ils se reconnaissent des devanciers dans toute pensée non-dualiste dont l'ésotérisme est la désignation la plus générale, ((Le surréalisme n'a jamais fait mystère de ce qui pouvait nourrir ses racines »³⁰ précise Breton), ils refusent toute récupération de leur aventure poétique et de son sens.

Tout ceci rend parfaitement compréhensible leur dédain pour « l'Art », et toute forme d'esthétisme, produit d'une culture figée, bourgeoise et académique, jusque dans les formes apparemment déviantes qu'elle suggère. Seule trouve grâce à leurs yeux, une « expérience » visant à transformer l'homme lui-même. Quel que soit ce qui les sépare par ailleurs, ils partagent ce mépris avec Artaud ou Daumal, conscients qu'ils sont les uns et les autres de la dégénérescence d'une civilisation qui ne vit plus ses symboles et ses mythes, dont l'art a toujours été le lieu d'incarnation privilégié. En ce sens, en effet, aucune pensée traditionnelle ne croit à un destin spécifique de l'art et à son autonomie, ce que montra très bien Luc Benoist dans « Art du monde ». L'hermétisme, pour sa part, et l'alchimie, ne donnent le qualificatif d'« artiste » qu'à l'homme engagé dans un processus de transmutation de lui-même, par son détachement de la matière ou par la régénération de celle-ci. L'artiste ne crée rien, il tente simplement de se « souvenir ». Certes, les surréalistes font parfois allusion à la « reconnaissance », sans jamais la rapporter à quelque monde antérieur ou transcendant que ce soit; et ils partagent avec la pensée traditionnelle l'idée que la poésie (au sens premier de création) est avant tout une transformation de celui qui emprunte ses voies : aussi demandent-ils à Marx ((transformer le monde »), à Rimbaud ((changer la vie ») ou au Grand-Œuvre alchimique d'être leurs initiateurs. Mais, dans l'hermétisme, chaque homme porte en lui, en germe; ce qu'il est appelé à devenir à l'image de Dieu, et qui n'est pas réductible à l'accomplissement de dispositions psychologiques. De la même façon que le métal vil aspire à devenir de l'or, c'est-à-dire à sa propre royauté, tout être peut prétendre à une sorte de gloire de lui-même. On trouve parfois cette image chez Breton,

non seulement lorsqu'il (« cherche l'or du temps»³¹, mais désigne les poètes par l'expression (« nous, les derniers Rois »³²... ou lorsqu'il parle de « s'asseoir à la table royale»³³. Mais, jamais il n'envisage cette royauté comme le couronnement d'une progression initiatique ou d'une fusion mystique. Si l'homme doit tenter de s'accomplir, de reconquérir tout pouvoir sur lui-même, les surréalistes ne lui reconnaissent aucun modèle, que ce dernier trouve son origine dans la divinité ou dans les déterminations de la personnalité individuelle. Le surréalisme est avant tout un « comportement lyrique» et ceux qui le pratiquèrent furent ces « fous de poésie », selon la belle expression de J. Gracq, dont il est vain de se demander s'ils échappèrent toujours à l'esthétisation de la mystique ou à la mysticisation de la poésie, sans admettre en même temps que le surréalisme se situe constamment sur le fil du rasoir: pensée des limites, des confins, des carrefours, qui se forge dans la rue, lieu des rencontres, des dérives, et non dans quelque cabinet de travail; la rue, ce creuset où la transmutation de l'homme «éveillé» s'effectue chaque jour, non en fonction de quelque lointaine perfection mais par un accomplissement fulgurant et toujours à recommencer: « C'est assez, pour l'instant, qu'une si jolie ombre danse au bord de la fenêtre par laquelle je vais recommencer chaque jour à me jeter»³⁴.

Le poète est un rodeur, un guetteur, un passant: au-delà de toute influence authentifiable des sources ésotériques du surréalisme, il semble donc qu'il soit, en lui-même, une forme d'hermétisme. En effet, lorsque Breton écrit: (« Nous constatons l'exaltation surréaliste des mystiques, des inventeurs et des prophètes et *nous passons*»³⁵, on peut être frappé par la première partie de la phrase ou, au contraire, par sa conclusion. Dans ce cas, il faut s'efforcer d'appréhender toute la richesse mythique contenue dans cette action : celle de passer, d'être cet éternel passant et peut-être aussi passeur. Invoquons alors l'hymne homérique à Hermès: « La nymphe mit au monde un fils ingénieux et subtil, - le brigand, le ravisseur des bœufs, l'Introducteur des songes, le guetteur nocturne, le rodeur des portes »³⁶. Et écoutons tout aussitôt après Breton : « J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente »³⁷. De son côté, Crevel écrit : « Toutes cages ouvertes, clés jetés au vent, il part, voyageur qui ne pense pas à soi mais au voyage, aux plages de rêves, forêts de mains, animaux de l'âme, à toute l'indéniable surréalité »³⁶.

Insistera-t-on jamais assez sur l'importance de la marche, de l'errance, dans la quête surréaliste? Fuyant tout ce qui est figé, solide, déterminé, les poètes se trouvent à l'aise, dans leur élément, dans tout ce qui coule, passe, parce qu'inachevé ou en constant devenir : « Je n'aime, bien entendu, que les choses inaccomplies»³⁹. Et J. Gracq a bien montré que, si l'on cherche

des constantes verbales dans l'œuvre de Breton, outre le mot noir, « mot-clé, mot-force », on trouve une constellation d'images liées au phénomène électrique : courant, sensible, magnétisme, électif, désorientant, champ, conducteur... On sait que l'électricité et le magnétisme furent souvent donnés, au XIX^e siècle, comme explication d'un certain nombre de phénomènes occultes. Mais la présence fréquente de ces mots nous amène surtout à mieux comprendre ce qu'est pour Breton et certains de ses amis la vocation essentielle du poète : celle d'un *conducteur*, au sens où l'on dit d'un corps qu'il conduit le courant. Le poète établit des liens: entre le subjectif et l'objectif, entre les mots, entre des objets apparemment étrangers les uns aux autres, accomplissant ainsi la fonction médiatrice qui est celle de l'Hermès antique: dieu du commerce, mais aussi des voleurs, protecteur des voyageurs qu'il dépouille aussi à l'occasion, messenger des dieux, inventeur de la musique, des arts et de l'écriture, herméneute, dira aussi Platon. C'est en ce sens que Breton, évoquant le fameux « point sublime », précise qu'il n'a jamais voulu s'y fixer, ce point ayant alors cessé d'être sublime et lui d'être homme. S'il se compare à Thésée, c'est parce que l'entreprise surréaliste consiste, au plus haut point, à « savoir s'orienter dans le dédale »⁴⁰, ce qui est aussi déchiffrement d'un cryptogramme. Et s'il est presque toujours, dans son cheminement, guidé par quelque Ariane, il peut tout aussi bien affirmer :

*J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint à ne pas démeriter de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, m'avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir.*⁴¹

Traversé par la vie qu'il traverse lui aussi en tenant un fil invisible, le poète va rechercher toutes les situations qui permettent au courant de passer:

*Je souhaite qu'il passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie.*⁴²

Ainsi y a-t-il chez les surréalistes toute une géographie poétique : les lieux, les itinéraires ne sont pas neutres, mais chargés d'efficacité pour qui sait en percer le secret. De même, certains êtres (Nadja, Mélusine, « l'ordonnatrice de la nuit du tournesol ») sont plus que des femmes réelles, des chimères, des médiatrices, qu'il faut suivre avec un mélange étonnant d'aveuglement et de lucidité, car par elles quelque chose peut, à tout moment, se trouver révélé, dévoilé. Quant aux mots, ce sont eux aussi des « conducteurs » : ils ne se contentent pas de désigner, mais introduisent aux mystères, provoquent des court-circuits, « font l'amour », retrouvant là, comme le vit bien Rolland de Renéville, leur fonction première et sacrée, lorsque poésie et mystique ne faisaient qu'un.

En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si ténu soit-il) un fil conducteur pour nous guider dans la Babel de notre esprit. ⁴³

Par contre, exprimé dans la langue originale, ce discours conserve en toute clarté le sens des mots : et, en effet, la particularité même du son et la propre intonation des vocables égyptiens retiennent en elles-mêmes l'énergie des choses qu'on dit... car les Grecs, O Roi, n'ont que des discours vides bons à reproduire des démonstrations : et c'est là, en effet, toute la philosophie des Grecs, un bruit de mots. Quant à nous, nous n'usons pas de simples mots, mais de sons tout remplis d'efficace. ⁴⁴

Est-ce à dire que l'itinéraire poétique soit initiatique ? Là encore, la pensée des surréalistes est ambiguë : Breton fait parfois allusion de façon précise à l'initiation, lorsqu'il évoque ses trajets avec Nadja dans Paris, ou le voyage effectué à Blois avec ses amis qui, « prévu pour quelques jours, prend d'emblée un tour initiatique » ⁴⁵; parlant de l'exposition surréaliste de 1947, il révèle avoir voulu lui donner un cadre « initiatique », mais, précise-t-il aussitôt, initiation par l'art, la poésie. Ne s'agit-il donc là que d'une métaphore propre à rendre compte des métamorphoses que tout cheminement peut opérer sur un être ? Nous pouvons sans doute affirmer que tout être qui fracasse la réalité et ses catégories sécurisantes, s'éveille à une forme de connaissance supérieure après avoir traversé les périls de la dissolution du moi; nimbé du mystère de cette aventure, il apparaît aux autres comme venant d'« ailleurs »; ainsi est-il dit de Mélusine :

Et de quels confins les plus terriblement gardés ne venais-tu pas, quelle initiation à laquelle nul ou presque n'est admis ne t'avait sacrée ce que tu es. Quant je t'ai vue, il y en avait encore tout le brouillard, d'une espèce indicible, dans tes yeux. ⁴⁶

Rencontre avec les monstres, terreurs indicibles, éveil, sont autant de thèmes constamment présents dans la tradition hermétique et alchimique; Jung y verra l'expression imagée de toute « collision avec l'inconscient », phase indispensable à la marche vers le Soi; Nietzsche dira pour sa part : « Celui qui ne porte pas en lui un chaos n'engendrera jamais une étoile d'or » ⁴⁷. En d'autres termes, plus traditionnels, celui qui n'aura pas affronté une première fois la mort ne pourra renaître à une

vie supérieure. A cette mort, Breton fait référence dans *Arcane 17* lorsqu'il écrit: « Tout doit, extérieurement, mourir, mais une puissance qui n'est en rien surnaturelle fait de cette mort même la condition du renouveau »⁴⁸. Mais le mouvement est-il la renaissance ? Si les traditions nous invitent à faire mourir en nous le « vieil homme », c'est pour nous permettre d'accéder à la vraie vie qui est ailleurs, hors d'un monde sensible et corrompu par la matière; or, pour les surréalistes, la vraie vie est ici, et c'est au sein même du réel que doit jaillir le surréel, le fantastique; et c'est pourtant par une image gnostique ou alchimique que les surréalistes tentent de nous montrer ce surgissement : celle de l'« ouverture » qui permet d'atteindre ce que Crevel nomme le « noyau dangereux »⁴⁹, alors que Breton parle d'une « fenêtre creusée dans notre chair » qui « s'ouvre sur notre cœur »⁵⁰. La gnose alchimique, quant à elle, se proposait par le travail sur la matière de délivrer les étincelles de lumière qui y étaient prisonnières, ou encore de délivrer le soufre, noyau lumineux et dur, enclos dans le liquide mercuriel.

C'est donc sans doute moins d'une mort du moi qu'il faudrait parler chez les surréalistes que de la recherche d'un état de réceptivité; le poète n'est personne, il n'est qu'un lieu de « passage » : aussi se définit-il plutôt par « qui il hante » que par qui il est; s'il sait que « quelque chose de grand et d'obscur tend impérieusement à s'exprimer à travers nous »⁵¹, il s'interroge aussi sur « ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis »⁵². Mais on sent bien le fossé qui sépare cette interrogation des expériences au tétrachlorure de carbone faites par Daumal et ses amis qui cherchèrent les voies d'une métaphysique expérimentale et dont toute la poésie s'inscrit dans la ligne des grandes pensées traditionnelles; ce qui les sépare d'Artaud également qui avouait: « ce qui me sépare des surréalistes c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise »⁵³.

Ni ascètes, ni grands malades, ni métaphysiciens, les surréalistes ont entrepris un itinéraire qui, parce qu'il est authentique, les a confrontés à certains des dangers de l'initiation et à ses plus éclatantes révélations. sans pour autant se confondre avec elle.

Tout à fait significatif à cet égard est l'usage que fait Breton des deux mots-images « noir » et « cristal » : c'est à travers eux que l'on perçoit le mieux les rapports les plus caractéristiques entre surréalisme et hermétisme. J. Gracq remarquait déjà qu'il « serait passionnant de chercher, à travers les transmutations les plus singulières, la racine mythique commune, la poussée de sève aveugle en puissance dans tous les surgissements, même les plus inattendus, de ce mot, sous lequel une force électrisante se dissimule qui agit avec la sûreté d'un tropisme »⁵⁴. Carrouges verra, plus précisément dans la fascination exercée par le noir, l'appel des « puissances des ténèbres », écho du Romantisme gothique et satanique. Quoi qu'il en soit, le noir n'est jamais, chez les surréalistes, replacé dans le contexte exact de la tradition alchimi-

que, c'est-à-dire associé à la Nigredo : dissolution, putréfaction, descente aux enfers ou au tombeau, apparition de la tête de corbeau; phase dangereuse et douloureuse mais nécessaire à la réalisation de l'Œuvre, sur laquelle tous les alchimistes ont longuement insisté : « Si tu ne vois cette tête de corbeau, noire du noir très noir, il te faut recommencer » 55, dit N. Flamel; et le Rosaire des philosophes énonce cette règle « sachez que le principe de l'Art est dans le corbeau qui vole sans ailes dans le noir de la nuit et dans la clarté du jour » 158. Et Breton cite lui-même une phrase alchimique qui le fascinait par sa «surréalité» : « La tête de corbeau disparaît avec la nuit; au jour l'oiseau vole sans ailes, il vomit l'arc-en-ciel, son corps devient rouge, et sur son dos surnage l'eau pure » 57. Or, c'est une lecture surréaliste qu'il effectue ainsi, séduit par la valeur incantatoire des mots, par leur « pittoresque verbal », 58, tout en pressentant les résonnances inconscientes qu'ils peuvent provoquer; mais cette phrase est en réalité un résumé codé des diverses phases du Grand-Œuvre, chacune d'elles étant désignée par la prédominance d'une couleur, dont l'apparition fait voir à l'Adepté qu'il est sur la bonne voie.

Lorsque Breton évoque, dans « Poisson soluble », « la pluie noire qui ruisselle à nos vitres », ou le « miroir noir », ou ce raisin qui mûrit « à belles grappes dorées et noires », fait-il autre chose que donner, par l'emploi de ce mot, une sorte d'épaisseur charnelle aux choses, les dotant de toute une pesanteur qui les rive à la terre et leur donne en même temps une sorte de profondeur, de prolongement au-delà de leurs apparences immédiates, comme si un gouffre s'ouvrait derrière chaque apparition ? gouffre sans lequel la réalité n'est que platitude, ennui; gouffre qui, dans toute tradition initiatique, est par contre associé à la chute, au monde d'en-bas, celui des ténèbres, avec toutes les connotations morales et spirituelles que cela implique. Pour les surréalistes, il s'agit surtout, à travers la noirceur, de laisser deviner l'autre face des choses, leur envers, ainsi que l'exprime un admirable texte de Joë Bousquet intitulé justement « Vue d'outre-noir », texte profondément hermétiste dans son inspiration pourtant, car jouant constamment sur la « coïncidence des opposés », sans pour autant être inféodé à la gnose hermétique elle-même; expression rare de l'irréductible tension présente au sein de chaque être, sans laquelle la vie ne peut être qu'enlèvement:

*Je suis, comme on dit, mais dans tout ce qui existe, comme moi, je suis mon absence - une ténèbre à réintégrer.
 ... Rien ne se manifeste sans s'engendrer à l'envers dans son contraire. Rien ne se revêt d'une forme sans enter-
 rer en soi cette forme... Tout ce qui est se supprime. C'est
 par l'identité de ces forces contraires que le corps se revêt de sa consistance et de son éclat.*

Rien ne se peint qu'à travers le spectre de son être; et je n'existe qu'entièrement détourné de ce que je crois être... 59

Si nous évoquons maintenant une autre constellation d'images, celles qui gravitent autour du mot « cristal », nous nous apercevons qu'elles constituent l'autre pôle de la poésie de Breton, ce qui fit dire à Carrouges que le « point suprême » était une sorte de nostalgie de la cristallisation, lieu et moment de stabilisation des contraires. Ce qui attire Breton dans le cristal, c'est tout à la fois la transparence, la dureté, la perfection des formes. Tantôt il se compare à Thésée « enfermé pour toujours dans son labyrinthe de cristal »⁶⁰; ailleurs, il habite une maison de verre (*Nadja*) ; le poète, parfois, pose ses lèvres sur les « cuisses de verre » de la femme aimée⁶¹; tandis que Crevel évoque aussi « le grand cristal de roche de l'amour »⁸².

Or, dans la plupart des traditions, le cristal et le diamant, qui en est la forme la plus achevée parce qu'alliant la plus grande transparence à la plus grande dureté, sont toujours liés à la perfection achevée de la quête, à un état d'incorruptibilité et d'immortalité: c'est sous cette forme qu'on imagine parfois la Pierre philosophale (dans la « mélancolie » de Dürer par exemple), et c'est aussi le Vajra, corps de diamant du bouddhisme. Le cristal et le diamant expriment ainsi un état de stabilisation harmonieuse des forces encloses dans la matière rédimée, devenue limpide et tranchante comme toute chose ayant atteint ce qu'elle était appelée à être, en fonction d'une nécessité ontologique. Il est significatif que cette image ait hanté Daumal: c'est sous la forme d'un petit bloc de cristal qu'il décrit le « péradan », dans « le Mont-Analogue », ce cristal courbe qui associe de plus la perfection du prisme, captateur de lumière, et celle de la sphère, symbole de l'unité :

*La limpidité de cette pierre est si grande, et son indice de réfraction si proche de celui de l'air malgré la grande densité du cristal, que l'œil non prévenu le perçoit à peine. Mais à qui la cherche avec un désir sincère et un grand besoin, elle se révèle par l'éclat de ses feux semblables à ceux des gouttes de rosée.*⁶³

Du Mont-Analogue, lieu d'aboutissement désiré de la quête, Daumal nous dit aussi que « là-haut, dans l'air le plus subtil où tout gèle, seul subsiste le cristal de la dernière stabilité. Là-haut, en plein feu du ciel où tout brûle, seul subsiste le perpétuel incandescent »⁸⁴.

Pour l'hermétisme, comme pour Daumal, « le vice de l'âme est l'ignorance »⁸⁵, et gravir les pentes de la montagne c'est abandonner progressivement son moi limité et aveugle en retrouvant ses racines divines, à travers les brûlures de l'air glacé des hautes altitudes, qui nous convient à de nouvelles « noces chimiques ». Or, nous l'avons vu, Breton se méfie du caractère nor-

matif de toute idée de perfection; et lorsqu'il affirme : « la grande ennemie de l'homme est l'opacité »⁶⁶, il se livre surtout à une apologie très rimbaldienne de la « voyance », de la clairvoyance à travers l'éloge de la transparence. D'ailleurs, le cristal est, très paradoxalement, lié chez lui à la spontanéité : « Je ne cesse, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite. La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris, je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme »⁶⁷. Ce dont il fait ici l'éloge, c'est l'éclair merveilleux du désir, dont la seule perfection réside dans la pureté du surgissement délivré des œillères de la rationalité, de la morale, rendu ainsi à son innocence hors du long et difficile travail sur soi requis par toute initiation traditionnelle. Aussi, Breton a-t-il bien pressenti lui-même que l'orientation du surréalisme aurait pu être tout autre, ou au moins sensiblement différente si René Guénon, sollicité par certains d'entre eux (Artaud et Leiris surtout) de se joindre à leur mouvement ou d'être un interlocuteur possible, ne leur avait opposé une fin de non-recevoir.

Certains ont vu, dans la constante bi-polarité qui anime le surréalisme, un ensemble de contradictions, d'incohérences; d'autres se sont plu à démontrer que l'un des pôles pouvait, en réalité, être ramené à l'autre. Or, si les surréalistes s'apparentent au courant hermétiste, c'est au contraire parce qu'ils maintiennent vivante cette tension et parce que, de plus, leur pensée s'enracine à l'interférence de deux mythes: celui de Prométhée et celui d'Hermès. Cette double orientation est particulièrement sensible dans cette remarque de Breton : « Observez que la poésie, depuis que Rimbaud lui a donné pour tâche de « changer la vie », lui a assigné, - comme on a pu le dire - une mission prométhéenne, se trouve engagée sur les voies de cette « révolution intérieure » dont l'accomplissement parfait pourrait bien se confondre avec celui du Grand-Œuvre, tel que l'entendent les alchimistes »⁶⁸.

Or, jamais les alchimistes n'ont qualifié de « prométhéenne » la réalisation du Grand-Œuvre... Il est sans doute légitime d'associer Prométhée, le voleur de feu, le rebelle, le bienfaiteur des hommes, à l'entreprise poétique inaugurée par Rimbaud, ce premier « fils du soleil », et continuée par les surréalistes. Certes, par son esprit de défi, parce qu'il vise à délivrer l'homme des servitudes qui l'accablent, le surréalisme est prométhéen : « reprendre à Dieu ce que Dieu lui a pris »⁶⁹. Mais on peut être frappé et étonné de la fréquence de la référence à Prométhée (pourtant aussi associé à la naissance d'une civilisation rationaliste et technicienne que les surréalistes abhorrent), et par l'absence de celle d'Hermès, auquel pourtant leur démarche s'apparente souvent, comme nous avons essayé de le montrer. L'un serait-il de l'ordre du contenu manifeste, l'autre des idées laten-

tes, sans qu'il faille pour autant considérer qu'il s'agisse d'un refoulement? Dans l'approbation sans réserve qu'il donne au mythe prométhéen chez les surréalistes, Carrouges suggère cependant, une fois au cours de son étude, par ailleurs remarquable, la présence du double mythe : « Breton et ses amis sont les successeurs directs de cette grande lignée de poètes hermétiques et prométhéens qui naquit avec Nerval et Baudelaire »⁷⁰.

Certes, Prométhée et Hermès sont tous deux des voleurs, des inventeurs, des provocateurs; mais là où l'un, dans un esprit de révolte, procède par la violence et le défi des Dieux, (« Il s'agit toujours pour l'être de briser les chaînes qui le retiennent au rocher »⁷¹ note Crevel), l'autre préfère la ruse, la séduction, la fuite. Allons plus loin: peut-être pourrait-on, dans un cas, parler d'approche conquérante et « masculine » du monde, dans l'autre d'appréhension « féminine », nous référant davantage, il va sans dire, aux archétypes qu'aux stéréotypes. Double approche qui tend à reconstituer l'androgynie primordial, figure des « noces chymiques » et de l'être accompli dans la pleine réalisation de son être. Aussi est-il intéressant de voir Breton s'insurger fréquemment contre le pouvoir des hommes et leur vision du monde : « Le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui »⁷²; ou encore, parlant de Mélusine: « Je ne vois qu'elle qui puisse rédimmer cette époque sauvage »⁷³. On comprend bien que ce que souhaite Breton, ce n'est pas une efféminisation du monde, pas plus qu'on ne saurait faire d'Hermès une divinité féminine. C'est en se reportant aux alchimistes qu'on peut sans doute comprendre de quoi il s'agit exactement. Un vieux texte nous dit par exemple: « Or, je vous avertis que ce Magistère, que vous avez tant cherché, ne se découvre ni par violence, ni par menaces; que ce n'est point en se fâchant qu'on en vient à bout »⁷⁴. Et si les alchimistes associent très souvent la découverte de la « *materia prima* » aux travaux d'Hercule, par la force qui y est employée et les dangers encourus, ils disent aussi souvent que la suite est « travail de femmes et jeu d'enfants »; ceci moins par la facilité des opérations que par la disposition d'esprit requise. La matière ne se laisse pas conquérir, elle demande à être respectée, glorifiée dans son lent travail de mûrissement.

Ce qui nous paraît donc unir le surréalisme et l'hermétisme, c'est une « sensibilité » commune. Lorsque le vieux monde a été dynamité, lorsqu'ils ont accompli leur rôle de « créateurs d'épaves »⁷⁵, et lorsque cette puissance prométhéenne les a conduits à se mouvoir dans un monde rendu à sa sauvegerie et à sa douceur premières, où communiquent plantes, animaux et êtres humains, où les astres sont à la fois au ciel et en nous, comme le pensait déjà Paracelse; alors commence le règne d'Hermès et de la femme médiatrice et ordonnatrice des « pétrifiantes coïncidences ». Il ne s'agit plus alors de dominer par la pensée ou

l'action, mais d'écouter, de toucher, de favoriser tous les « passages » : Hermès n'est-il pas aussi le passeur des âmes dans l'au-delà, le psychopompe, dont saint Christophe et saint Michel sont les incarnations chrétiennes ? Et, lorsque Breton dit que « la lucidité est la grande ennemie de la révélation »⁷⁶, c'est qu'alors, paradoxalement, la lucidité est l'inverse de la transparence, fausse lumière issue de la raison et de la volonté.

Déjà, dans le « Corpus hermeticum », les âmes se lamentaient-elles : « Nous allons être emprisonnées dans des tentes ignobles et viles »⁷⁷. A cette plainte, pourrait faire écho cette remarque de Crevel : « Par milliers se multiplièrent les sordides cahutes où les hommes crurent facile d'oublier l'inquiétude scintillante des étoiles »⁷⁸. Ce que voulurent ces deux aventures spirituelles, c'est arracher d'abord tout ce qui limite le regard de l'homme, et le réduit à n'être qu'un avorton, un pygmée, ou encore ce « dernier des hommes » dont parla Nietzsche. Si l'hermétisme, à partir de ce dévoilement, ouvre la voie d'une sagesse et d'une sotériologie, le surréalisme, pour sa part, tente simplement de « planter une étoile au cœur même du fini »⁷⁹. C'est alors que prend toute sa signification, dans sa cohérence paradoxale, cette prophétie de Breton :

*Il va venir tout à l'heure des équilibristes dans des justaucorps pailletés d'une couleur inconnue, la seule à ce jour qui absorbe à la fois les rayons du soleil et de la lune. Cette couleur s'appellera la liberté.*⁸⁰

Université de Grenoble.

1. Salvador Dali, *La conquête de l'irrationnel*, Paris, Editions surréalistes, 1935, pp. 9 et 10.
2. A.J. Pestugières, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, J. Gabalda et Cie, 1944 à 1954, p. 13.
3. Collectif, *Le surréalisme en 1947*, Maeght Editeur" 1947, p. 15.
4. J. Marquès-Rivière, *Histoire des doctrines ésotériques*, Paris, Payot, 1950, p. 7.
5. *Le surréalisme en 1947*, p. 23.
6. André Breton, *Entretiens* (1913-1952), avec André Parrinaud, Paris, Gallimard, 1952, p. 267.
7. René Crevel, *L'Esprit contre la raison*, Paris, Tchou, 1969, p. 84.
8. *Ibid.*, pp. 30-31.
9. André Breton, *op. cit.*, p. 258.
10. Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Sirac, 1975, Chapitre V.
11. André Breton, *op. cit.*, p. 232.
12. André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1977, p. 12.
13. André Breton, *Lettre aux voyantes*, Paris, J.J. Pauvert, 1962, p. 250.

14. Henri Michaux, *Face aux verrous, L'espace aux ombres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 191.
15. André Breton, « Le merveilleux contre le mystère », in *Essais et témoignages*, recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, A la Baconnière, 1950, p. 37.
16. *Corpus hermeticum*, Paris, Belles Lettres, 1954, Asclepius 13.
17. André Breton, « Fata morgana » in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 39.
18. Julius Evola, *La tradition hermétique*, Paris, Editions traditionnelles, 1975, p. 39.
19. René Crevel, *op. cit.*, p. 134.
20. *Corpus hermeticum*, Asclepius, pp. 5-19.
21. André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p. 12.
22. André Breton, « Signe ascendant », in *Essais et témoignages*, p. 44.
23. André Breton, *Entretiens*, pp. 81 et 137.
24. Ferdinand Alquié, *La philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 19.
25. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 33.
26. René Crevel, *op. cit.*, p. 62.
27. *Le surréalisme en 1947*, p. 16.
28. André Breton, « L'air de l'eau » in *Poèmes*, p. 140.
29. André Breton, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 73.
30. André Breton, *Entretiens*, p. 93.
31. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », in *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7.
32. André Breton, *Poisson soluble*, Paris, J.J. Pauvert, 1962, p. 82.
33. *Le surréalisme en 1947*, p. 15.
34. André Breton, *Les Pas perdus*, p. 22.
35. André Breton, Philippe Soupault, *La Révolution surréaliste*, Paris, J.M. Place, 1975, p. 2.
36. Homère, *Hymne à Hermès*, Paris, Les Belles lettres, 1951, 1, 13, 15.
37. André Breton, *L'Amour fou*, p. 41.
38. René Crevel, *op. cit.*, p. 48.
39. André Breton, *Les Pas perdus*, p. 22.
40. André Breton, *L'Amour fou*, p. 22.
41. *Ibid.*, p. 171.
42. André Breton, *Les Vases communicants*, pp. 103-104.
43. Michel Leiris, in *La Révolution surréaliste*, N° 3, p. 7.
44. *Corpus hermeticum*, Poimandrès, XVI, 2.
45. André Breton, *Entretiens*, p. 75.
46. André Breton, *Arcane 17*, Paris, Editions du Sagittaire, 1947, p. 33.
47. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier, 1954, p. 61.
48. André Breton, *Arcane 17*, p. 128.
49. René Crevel, *op. cit.*, p. 120.
50. André Breton et Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1920, pp. 19-20.
51. André Breton, « Légitime défense », in *Point du jour*, p. 44.
52. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 9.
53. Antonin Artaud, *La grande nuit ou le bluff surréaliste*, Paris, chez l'auteur, juin 1927, p. 8.
54. Julien Gracq, *André Breton*, Paris, José Corti, 1948, pp. 39-40.
55. Nicolas Flamel, *Le livre des figures hiéroglyphiques*, Paris, Denoël, 1970, p. 107.
56. *Le rosaire des philosophes*, Paris, Librairie de Médicis, 1973, p. 88.
57. Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 211.
58. Emilie Noulet, *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, E. Droz, 1940, p. 305.
59. Joé Bousquet, in *Le surréalisme en 1947*, pp. 98-99.
60. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », p.7.

61. André Breton, « L'air de l'eau », in *Poèmes*, p. 138.
62. René Crevel, *op. cit.*, p. 76.
63. René Daumal, *Le Mont-Analogue*, Paris, Gallimard, 1952, p. 147.
64. *Ibid.*, p. 68.
65. *Corpus hermeticum*, Poimandrès, X, p. 8.
66. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », p. 52.
67. André Breton, *L'Amour fou*, p. 19.
68. André Breton, *Entretiens*, pp. 270-271.
69. André Breton, *Poisson soluble*, p. 118.
70. Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 12.
71. René Crevel, *op. cit.*, p. 372.
72. André Breton, *Arcane 17*, p. 87.
73. *Ibid.*, p. 91.
74. *La tourbe des philosophes*, in « Bibliothèque des philosophes chimiques », Paris, A. Cailleau, 1740, p. 64.
75. André Breton, *Poisson soluble*, p. 82.
76. « Hommage à Saint-Pol-Roux », in *Essais et témoignages*, p. 39.
77. *Corpus hermeticum*, extraits de Stobée, IV, 34.
78. René Crevel, *op. cit.*, p. 14.
79. André Breton, *Nadja*, p. 179.
80. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 166.

TRANSPARENCE ET OPACITÉ DANS LA POÉSIE D'ANDRÉ BRETON

Jeanne-Marie BAUDE

Julien Gracq, dans « Spectre du 'Poisson soluble' », affirme que la poésie surréaliste « est non pas création, mais dévoilement, éclatement d'une croûte d'opacité »¹. On comprend donc que les « termes évocateurs de transparence » soient, comme il le dit², « extraordinairement fréquents ». On pourrait être tenté d'opposer transparence et opacité comme deux pôles, l'un positif, l'autre négatif - la recherche de Breton consistant à échapper à l'opacité du réel pour accéder à la transparence du sur-réel - et de considérer la transparence, à la suite de J. Gracq, comme la perméabilité d'un monde « où les parois et les cloisons ne sont qu'apparence »³, l'opacité ne se trouvant qu'en surface. Notre interrogation portera sur la complexité et l'épaisseur de la transparence chez Breton, et sur l'ambiguïté des rapports dialectiques entre transparence et opacité. Nous mènerons cette réflexion à partir des poèmes de Breton depuis *Clair de terre* jusqu'à *L'Air de l'eau*, sans chercher à faire une étude exhaustive de toutes les figures de la transparence et de l'opacité⁴.

*
**

« La *Décoration*, tout est dans ce mot » disait Mallarmé⁵. Il était en cela fidèle - mais par nostalgie métaphysique - au goût d'une civilisation qui dissimulait son néant sous la bimbeloterie. On aurait pu s'attendre que la révolution surréaliste balayât les accessoires de la *Décoration*. Effectivement Breton,

dans le premier poème de *Clair de terre* intitulé non sans arrière-pensée « Pièce fausse », casse symboliquement un « vase en cristal de Bohème » certainement hérité de Mallarmé (même si la typographie renvoie aux calligrammes d'Apollinaire), comme l'atteste la facture parodiquement mallarméenne des derniers vers

Aube éphé
Aube éphé
Aube éphémère de reflets (p. 48) 6.

Et cependant dans ses poèmes la transparence a souvent une fonction ornementale.

« Hôtel des Etincelles » crée un certain décor, au sens théâtral du terme, pour les amours de « l'homme masqué » « debout devant la femme nue ».

Les meubles savants entraînent la pièce qui jongle
Avec ses rosaces
Ses rayons de soleil circulaires
Ses moulages de verre
A l'intérieur desquels blémit un ciel au compas (p. 117).

Un vertige naît des jeux d'éclairage produits par la décoration sophistiquée des rosaces, des moulages de verre imprégnés de dégradés de couleur. N'y aurait-il pas là quelque influence tardive du Modern Style et notamment des recherches menées par un Gallé pour créer de nouvelles colorations des pâtes de verre ? Il serait d'ailleurs intéressant, nous semble-t-il, de rechercher les différents aspects d'une telle influence dans la poésie de Breton. Songeons, par exemple, dans *Signe ascendant*, non seulement au salon de Madame des Ricochets avec ses « miroirs en grains de rosée pressés » - et sa console « faite d'un bras dans du lierre »⁷, mais encore à la « pendeloque du lustre central de la terre »⁸ qui pare le final du « Puits enchanté » et rappelle le « lustre d'eau vive » de *l'Air de l'eau* (p. 166)⁹.

Comme dans la décoration Modern Style, les éléments naturels sont convoqués pour prêter leur lumière et leur mystère au cadre de la vie quotidienne¹⁰. Voici la femme à sa toilette, vue dans le jeu des reflets du rêve :

Je rêve je te vois superposée indéfiniment à toi-même
Tu es assise sur le haut tabouret de corail
Devant ton miroir toujours à son premier quartier
Deux doigts sur l'aile d'eau du peigne (p. 160).

Le peigne lui-même, qui tient de l'oiseau en mouvement et de la transparence de l'eau, devient un objet magique. Le processus inverse fait de la limpidité de l'air un bijou, en utilisant le cosmique à une fin ornementale :

*L'air est taillé comme un diamant
Pour le peigne de l'immense Vierge* (p. 59).

Comment ne pas penser au goût du Modern Style, magnifié ici jusqu'à l'excès, pour les peignes sophistiqués inspirés de motifs naturels ? Au sein de cette grandiose frivolité, on s'étonne à peine que le loup attendu comme un être prodigieux et perturbateur, « le loup aux dents de verre », vole en se mirant, non sans coquetterie, dans « ses griffes de jade » (p. 135).

Parer la réalité de l'éclat de la transparence et transformer la nature en parure, tel semble bien être un aspect de l'activité de l'imaginaire dans ces poèmes de Breton. La poésie du surréel peut-elle être une poésie écrivain, la poésie où s'enchassent par exemple ces extraordinaires « étoiles bordées de deux rangs de perles » (p. 135) que le vocabulaire à la mode qualifierait de « rétro » ? M. C. Bancquart a fait remarquer la présence dans *Poisson soluble* « d'un merveilleux de légende un peu mièvre »¹¹ et J. Gracq souligne que Breton orne « le salon de Rimbaud, descendu au fond d'un lac [...] dans le style des contes de fées »¹². Ces propos pourraient s'appliquer à nos poèmes. On se prend parfois à songer, en les lisant, à ce que Valéry disait du Maxim's, qu'il comparait à un vieux sous-marin qui aurait sombré avec tout son décor, ses glaces entourées des volutes d'une végétation en délire, sa lumière d'aquarium.

Eros peut donc se laisser séduire par la civilisation... L'imaginaire y puise sans doute les éléments dont il a besoin pour l'éclosion du merveilleux, avec le risque toujours présent de tomber dans le factice. La tentation d'un certain esthétisme de l'objet transparent nous paraît indéniable. Il se donne à voir, dans cette sorte d'auréole de solitude que crée le luxe. Sa transparence a en cela quelque chose de compact, elle n'est pas ouverte sur un ailleurs, mais close sur elle-même.

En est-il de même des fenêtres, si présentes dans le recueil que l'on pourrait dire que la représentation des rapports entre le monde et l'homme y passe par la fenêtre ? Elles ont une activité et une autonomie qui fait d'elles tout autre chose qu'un élément ornemental. Cette autonomie correspond certes au goût surréaliste du cadrage découpant une portion du réel pour en faire surgir l'insolite. C'est le cas lorsque le poète voit « s'ouvrir des fenêtres détachées de toute espèce de mur sur un chantier » (p. 112). Mais surtout les fenêtres jouent le rôle inverse de celui qu'elles ont chez Mallarmé, où elles constituent une séparation, « d'où l'on tourne l'épaule à la vie ». Cela apparaît déjà dans « Amour Parcheminé » qui ouvre sur des fenêtres : « Quand les fenêtres comme l'œil du chacal et le désir percent l'aurore » (p. 54). Ce n'est pas l'aurore qui a l'initiative : des fenêtres émanent une force, une voracité de « chacal ». Elles sont la

forme métaphorique de l'œil avide et aussi d'une activité phal-
lique qui « perce l'aurore ». La suite du texte confirme la toute-
puissance de l'appel d'un désir si ardent qu'il entraîne la fille
« sur les tas de mousse noire ». L'érotisation des fenêtres joue
un rôle analogue au début de « Nœud des miroirs », à ceci près
que les sexes sont répartis à l'inverse de ce que nous venons
de voir:

Les belles fenêtres ouvertes et fermées
Suspendues aux lèvres du jour
Les belles fenêtres en chemise
Les belles fenêtres aux cheveux de feu dans la nuit noire
Les belles fenêtres de cris d'alarme et de baisers (p. 126),

les fenêtres ici étant féminisées. Elles sont donc le désir fait chair
et incarné, dans un corps chaleureux, dont le jour éprouve le
poids. Elles sont bien ouverture et tension vers l'extérieur. Mais
cependant le regard ne les traverse pas: poids, densité, épaisseur
de cette transparence. Comme il est des « nœuds des miroirs »,
les vitres aussi ont des nœuds, où la chair « prend », en quelque
sorte. Leur transparence se définit, par conséquent, en rapport
avec une charge d'opacité.

Cette inclusion de la vie dans la transparence présente peut-
être quelque analogie avec un certain type d'images - que l'on
retrouve dans toute la poésie de Breton - qui enclosent dans une
matière transparente (verre, cristal, etc.) un contenu que l'on
pourrait caractériser comme une force en mouvement. Nous trou-
vons dans « Rendez-vous » : « les tempêtes cerclées de verre »
et encore : « [...] dans la lumière profane, les seins éclatant
sous un globe de rosée » (p. 60), cette dernière image étant
peut-être inspirée par des réverbères. Quoi qu'il en soit, nous
contemplons les seins sous globe, et c'est sous globe qu'ils éclat-
tent : globe non rigide, certes, puisque fait de rosée, mais dont
la forme est cependant nettement dessinée. La rosée est associée
encore à la matière transparente - si bien que de la surimpress-
ion de ces deux transparences naît la vibration lumineuse -
dans les deux premiers vers de « Tout paradis n'est pas perdu » :

Les coqs de roche passent dans le cristal
Ils défendent la rosée à coups de crête (p. 69).

Le mouvement est ainsi réellement saisi au vol, capté dans la
cristallisation de l'espace¹³. Mais ce type d'images ne concerne
pas seulement l'évocation du monde sensible; Breton y a recours
pour rendre compte de l'illumination poétique : l'oreille gauche
de Lautréamont « appliquée au sol est une boîte vitrée / Occupée
par un éclair » (p. 147).

Le rêve de la beauté explosante-fixe prend corps dans la
littéralité de ces textes. On peut se demander d'ailleurs si ne
surgit pas parfois, là aussi, la tentation de l'esthétisme : les

tempêtes et les seins sont mis sous globe, sous vitrine, pourrions-nous dire. La délectation née de l'union conflictuelle de l'explosant et du fixe fait d'eux des objets de contemplation. La fixité du regard esthétique n'aurait-elle pas alors quelque tendance à l'emporter? L'essentiel est cependant que le cristal ou le verre, en circonscrivant soit l'expansion de la vie, soit le tourbillon, soit l'éblouissement né d'un langage libéré, les capte, les isole pour le regard et le désir, tout en les maintenant hors de notre contact, un peu à la façon des cages de Giacometti. Ainsi se trouve cernée l'identité de ce qui est par nature éphémère et mobile.

Voilà donc encore une transparence non pas vide et ouvrant sur un au-delà d'elle-même, mais pleine, habitée. Au sein de cette transparence se déploie le dynamisme pur de l'éblouissement du mouvement; elle existe en fonction de ce contenu qu'elle enferme et qui ne prend de valeur que par elle, sans que l'on puisse distinguer de ligne de démarcation entre contenant et contenu. Nous nous croyons donc autorisée à voir dans la transparence habitée une représentation concrète de l'immanence telle que Breton la définit dans *Le Surréalisme et la Peinture* : « Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même et ne lui serait ni supérieure ni extérieure, et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu »¹⁴.

*
**

L'opacité ne serait-elle pas le contraire de ce vase communicant, dans la mesure où le contenu fait alors obstacle à la perception de l'immanence ? Selon Breton, « la grande ennemie de l'homme est l'opacité »¹⁵. Une des images où l'horreur de l'opacité s'exprime avec le plus de force est à nos yeux celle des « pierres blettes » (p. 72) qui étend l'opacité du visuel au tactile : opacité inerte, déceptive, où la résistance de la pierre est défaits par un principe interne de décomposition. « Plutôt la vie », répète Breton. Si l'« imagination n'est pas don, mais par excellence objet de conquête » (p. 99), il lui revient de vaincre l'ennemie opacité, d'affirmer « la vie de la présence, rien que de la présence » (p. 72). De quelle façon ? Une étude exhaustive dépasserait sans conteste, le cadre de notre analyse des rapports entre l'opacité et la transparence. Aussi avons-nous choisi d'aller à ce qui nous paraît fondamental : comment s'opère poétiquement la libération de cette opacité propre à l'être humain, et, en particulier, de l'opacité du corps ?

Par l'amour, d'abord. Le rêve du désir érotique est de mettre fin à l'opacité du corps de l'autre. Une alliance s'établit chez

Breton entre le désir et le verre. Dans l'image d'une pure sensualité qui constitue le final d'un des poèmes les plus lumineux de *L'Air de l'eau*:

*J'eus le temps de poser mes lèvres
Sur tes cuisses de verre (p. 169),*

le verre résout l'antinomie entre l'instantanéité d'une rencontre qui tient du miracle, et la permanence d'une matière incorruptible (peut-on parler de chair, malgré l'évocation des cuisses ?) dégagée de l'emprise du temps. Mais il résout aussi une antinomie entre l'intérieur et l'extérieur. C'en est fini de ce qu'on a pu appeler l'enveloppe charnelle. Aucun obstacle au regard. Breton n'en peint pas pour autant une écorchée : en fait, l'interne n'existe plus. Le verre est donc bien davantage ici qu'une parure de la nudité. Il est le garant de la liberté totale du regard qui « embrasse » intérieur et extérieur de l'être aimé sans que les deux puissent se distinguer, si bien que la légèreté du contact est conciliée avec la plénitude de la communion totale : comment s'étonner que ce baiser donne le sentiment d'une rencontre avec le sacré ?

Nous voyons que seul est présent ici, dans sa substance hyaline, le corps de la femme. Dans le corps du poète, seules existent les lèvres. Occulterait-il son propre corps ? D'une façon beaucoup plus générale, Georges Charbonnier n'a peut-être pas tort, dans son ouvrage sur Artaud, lorsqu'il remarque chez les surréalistes et en particulier chez Breton, une prise de conscience insuffisante de la matérialité organique : « Ils n'ont jamais été *dans leur intérieur* pour voir ce qui s'y passait [...] Ils n'ont pas pensé en pourriture, en putréfaction, en sphincters étranglés, en excréments, ils n'ont pas pensé *en obscurité de sexe* [...] Quel surréaliste a jamais été *y voir* dans son corps ? et quel surréaliste a jamais songé à refaire ce corps ? »¹⁶. Mais pourquoi s'indigner que la démarche de Breton soit aux antipodes de celle d'Artaud ? Loin de vouloir dire l'innommé des profondeurs organiques, l'imagination de Breton se charge de conquérir le terrain de l'opacité interne et de la transformer en transparence. En ce sens, refaire son corps ? La perception de l'intériorité existe bien (sans parler de l'aventure périlleuse désignée fugitivement sous les traits de « cet explorateur aux prises avec les fourmis rouges de son propre sang » (p. 64), dans « Il n'y a pas à sortir de là ») mais elle est déjà transmuée poétiquement par le recours à la transparence :

*Les belles fenêtres [...]
Au dessus de moi au dessous de moi derrière moi il y en
a moins qu'en moi
Où elles ne font qu'un seul cristal bleu comme les blés*

(p. 126),

dont les irisations la dématérialisent. Breton cherche plus, de toute évidence, à établir par la répétition une opposition nette entre le dehors et le dedans de lui, à ouvrir sur son identité des fenêtres mentales, qu'à transcrire un état de transparence physique et concrète.

Dans la poésie de Breton, c'est en rêve que le corps se refait - ou plutôt se défait - en se libérant de sa matérialité organique et pesante. Ainsi le poème intitulé « Facteur Cheval » :

*Nous les oiseaux
Nous sommes les soupirs de la statue de verre
Qui se soulève sur le coude quand l'homme dort
Et que des brèches brillantes s'ouvrent dans son lit*

(p. 130).

Le sommeil efface en quelque sorte le corps charnel et fait surgir un double, non pas vêtu de noir mais transparent : une statue certes mais animée par le souffle vital. Elle est en communication avec l'élément aérien représenté par les oiseaux, et avec cette ouverture que le rêve creuse verticalement dans l'horizontalité du lit.

Mais le triomphe de la transparence, c'est dans le corps mort que l'imagine Breton. La mort, revanche de la matière, écrasement de l'homme? Contrairement à ce qu'une imagination matérialiste de la mort et du cadavre pourrait concevoir, Breton y voit non le mouvement des vers mais, si j'ose risquer ce sinistre jeu de mots (dont je ne suis pas sûre qu'il n'ait pas été pour quelque chose dans la dynamique de l'image), celui du verre : « Dans la terre de verre s'agitent des squelettes de verre » (p. 64). On pense à ces crânes de cristal mexicain qui rendent la mort transparente.

Le mort, ce « rêveur définitif » ? Breton associe, pour arriver à transformer la chair en verre, la mort et le rêve. Tel nous semble être le cas de « Vigilance », poème qui est à nos yeux un poème-clé, et qui a pour trame le récit d'un rêve (ce qui ne signifie pas qu'il soit ce qu'on appelle un « récit de rêve »). On assiste à une sorte de cérémonie sacrificielle de purification par le feu, qui amène le « je » du récit à brûler sa chambre, « pour que, dit-il, rien ne subsiste de ce consentement qu'on m'a arraché » (p. 137), puis son propre corps « à l'heure de l'amour et des paupières bleues » :

*Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette
[solennelle de riens
Que fut mon corps
Fouillée par les becs patients des ibis du feu
Lorsque tout est fini j'entre invisible dans l'arche* (p. 137).

Après cette véritable initiation qui consiste à nettoyer le corps de son opacité encombrante, opération menée par le feu-oiseau

(là encore les oiseaux, comme dans « Facteur Cheval », sont associés à la métamorphose), c'est enfin l'accès à l'universelle transparence et à une sorte de nirvâna. L'initiation passe donc par la mort (ou la « petite mort » ?) - bien que le terme ne soit pas employé dans « Vigilance » - et par la délivrance du corps qui seule permet de déboucher sur une autre vie : Breton est en cela parfaitement fidèle à la tradition initiatique.

La représentation de ce qu'il advient du corps après la mort occupe une place importante dans *L'Air de l'eau*. Sur le mode du récit de rêve, « La Forêt dans la Hache » - (texte à propos duquel Sarane Alexandrian signale avec justesse qu'il est construit comme une transcription exacte faite au moment du réveil) - rend plus manifeste encore la métamorphose que nous avons étudiée. La mort entraîne une entrée immédiate et totale dans le monde de la transparence. De quel monde s'agit-il ? On ne peut manquer d'être frappé du soin, surprenant dans une transcription directe (?) de rêve, avec lequel Breton se démarque d'une conception spiritualiste de l'au-delà. La perspective spiritualiste est renversée, puisqu'ici la mort élimine l'âme mais laisse le corps en vie. Ce corps vivant est transformé puisqu'allégé de son opacité :

On vient de mourir mais je suis vivant et cependant je n'ai plus d'âme. Je n'ai plus qu'un corps transparent [...] Le corps que j'habite comme une hutte et à forfait déteste l'âme que j'avais et qui surnage au loin (p. 123).

L'essentiel est la fin de « cette fameuse dualité qu'on m'a tant reprochée ». Il semble bien que l'âme était à l'origine de l'opacité; débarrassé de l'âme, le corps est par là-même dématérialisé. (« Je suis le premier aéré mort » : mort habité par l'air et habitant en lui, mort libéré. Ne serait-ce pas le corps glorieux des chrétiens ?

L'opacité n'est pas seulement dans l'homme, mais aussi hors de lui. Les signes eux-mêmes, dont il attend la lumière, ont partie liée avec les ténèbres. Dans les textes fondamentaux qui constituent une sorte d'illustration du signe poétique, apparaissent en effet les rapports dialectiques entre transparence et opacité. « Mille et mille fois » commence par un nocturne solennel :

*Sous le couvert des pas qui regagnent le soir une tour
Habitée par des signes mystérieux... (p. 79).*

Dans « Dernière levée », l'attente du message est si intense qu'elle entraîne avec elle une vision apocalyptique : la lettre arrivera (« quand le soleil sera froid »; « il y aura des épaves sur la place Blanche » (p. 143). Mais les nouvelles apportées par cette lettre auront des « formes de rosée »; elles feront donc apparaître dans cet univers chaotique, d'où aura disparu le soleil, la

lumière d'une impalpable transparence. Quelle est la source de cette lumière? La révélation attendue est projetée dans l'avenir, mais elle revient de loin : d'une vie antérieure. On peut dire en effet que la lettre est pré-destinée (par le zodiaque); et le poète affirme :

Je retrouverai dans ces formes tout ce que j'ai perdu.

Dans quelle vie antérieure l'a-t-il possédé ? Nous sommes en plein dans les ambiguïtés relevées par Jean-Louis Houdebine lorsqu'il souligne les contradictions entre les proclamations matérialistes de Breton et l'idéalisme que révèle souvent son œuvre. Ces ambiguïtés se lisent aussi au niveau de l'imaginaire. Si nous avons pu voir dans certaines images de la transparence une figuration de l'immanence, les signes immergés en quelque sorte dans l'opacité ne sont-ils pas perçus comme émanant d'une transcendance, transcendance égarée peut-être, mais dont demeure la nostalgie ?

Guetteur de signes, le poète tente de les déchiffrer. Avec quel succès ? La confiance que met Breton dans son pouvoir de déchiffrement (et celui de son groupe) est fort variable. Parfois il affirme avec force la capacité du voyant à aller au-delà des ténèbres :

*Le fond de l'âtre
Est toujours aussi splendidement noir*

Mais surtout, il insiste sur la façon dont le signe se dérobe, soit qu'un « rideau métallique se baisse sur des inscriptions divines » (p. 80), soit qu'« un grand brouillard se lève de terre » (p. 116), soit qu'il reprenne, pour donner à la distance une dimension cosmique, les images stellaires si fréquentes chez Apollinaire:

Les êtres qui me font signe sont séparés par des étoiles
(p. 116).

Les vers qui suivent immédiatement celui-ci :

*Et pourtant la voiture lancée au grand galop
Emporte jusqu'à ma dernière hésitation
Qui m'attend là-bas [...] (p. 116),*

doivent nous faire prendre conscience du caractère périlleux de la quête surréaliste. On a trop souvent minimisé le risque surréaliste, mais nul plus que Breton n'a été conscient de la difficulté qu'il peut y avoir à s'abandonner à cette vie « à perdre haleine » selon l'expression employée dans *Nadja*, à cette aventure où les hésitations emportées au grand galop sont retrouvées au point d'arrivée, où la lecture du message porteur de lumière de la « dernière levée » ne se fait qu'à la dérive: il l'ouvre « d'un coup de rame », au milieu des « épaves » (p. 143). C'est une quête

où l'intercesseur qu'il invoque ne saurait donner qu'un « grand secours meurtrier ».

L'origine de ce danger reste obscure : est-elle purement psychologique, due à la rupture avec les habitudes mentales ? Ne provient-elle pas avant tout de cette charge d'opacité qui demeure dans le signe comme dans « l'infracassable noyau de nuit » de l'amour, et qui est, à la fois, promesse d'une révélation encore à attendre : « nous soulevons à peine un coin du voile » (p. 84) et menace d'une révélation à jamais incomplète ? Déjà, dans l'atmosphère paradisiaque de *Poisson soluble*, apparaissait le danger : c'est par exemple l'histoire de la bague ramenée « de nos expéditions » et « qui sautait de doigt en doigt » :

Le danger de la bague ne nous apparut que longtemps après. La bague nous fit beaucoup de mal, avant ce jour où nous la rejetâmes précipitamment [...]. Mais l'ignorance où nous sommes restés relativement à ses intentions précises nous permet de passer outre, je le pense, du moins. Nous ne l'avons d'ailleurs jamais revue. Cherchons-là encore, si vous voulez ¹⁸.

Or nous la retrouvons : dans *Clair de terre*. C'est le final de « Rendez-vous » :

Le bombyx à tête humaine étouffera peu à peu les arlequins maudits et les grandes catastrophes ressusciteront pêle-mêle, pour se résorber dans la bague au chaton vide que je t'ai donnée et qui te tuera (p. 60).

Si la bague est mortifère, ne serait-ce pas parce que son chaton est vide ? L'opacité tumultueuse se résorbe dans le non-être. Triste final pour un poème où débordait la présence de la vie, incluse dans la transparence (« les seins éclatant sous un globe de rosée... »). D'une façon analogue, le récit des « Reptiles cambrioleurs » où se mêlent, surgis dans la grisaille du quotidien, les rêves de la petite Marie, visions entrevues dans l'eau du baquet, et les souvenirs phosphorescents de sa mère, se dissout dans le silence et dans le vide : « il n'y a plus qu'à entrer pour les constatations dans la maison vide » (p. 53).

Le risque surréaliste serait-il qu'au bout de la quête la révélation soit celle du néant, et que cette révélation ne soit tant retardée, enveloppée (par précaution, en quelque sorte) d'opacité, que pour éviter la rencontre brutale avec le vide ? Une telle hypothèse est certes en contradiction avec toutes les affirmations de Breton sur l'espoir surréaliste. Cependant, il est permis de s'interroger non sur sa sincérité mais sur certaines obscurités de cet espoir. Notamment sur l'emploi du futur. *Le Revolver à cheveux blancs* est placé sous le signe du « il y aura » : faire vivre le possible par la force du désir, le provoquer à l'existence, telle est l'entreprise surréaliste. Nous avons vu

que, dans ce recueil en particulier, une forme essentielle du désir est le rêve de la transparence du corps. « La mort rose » raconte, au futur, les aventures de corps totalement allégés du poids de la chair. Mais tous ces futurs produisent-ils vraiment sur le lecteur un effet si différent des imparfaits que, dans l'introduction d'« Il y aura une fois », Breton reproche à Huysmans d'employer pour évoquer un palais imaginaire ? « Cet imparfait, cette splendeur inutile » tendent, selon Breton, à rejeter le désir dans une « gratuité quasi légendaire » (p. 99). Ce n'est pas un hasard si le sentiment du vide s'exprime dans « La mort rose »¹⁹. Cela tient peut-être à la difficulté de concilier l'image d'un « corps glorieux » avec le matérialisme, mais aussi à la tentation de l'irréel, qui apparaît jusque dans un texte prophétique comme « Dernière levée » : la lettre attendue apportera avec elle « ces lumières qui bercent les choses irréelles » (p. 144). Le futur peut tendre, quoi que veuille Breton, à irrealiser le surréel. Tout dépend donc des pouvoirs du langage.

...

« Et qu'importe si c'est par le chemin des mots que nous avons cru pouvoir revenir à l'innocence première ! »²⁰. Breton affirme nettement, en prenant la direction de *La Révolution surréaliste*, la confiance mise dans le langage pour faire percer la lumière de l'innocence première à travers l'opacité. Il est vrai qu'au sein même du langage joue encore la dialectique du transparent et de l'opaque, comme l'indique la suite de cette déclaration : « Si péché il y eut, c'est quand l'esprit saisit ou crut saisir la pomme de la « clarté » ! Au-dessus de la pomme tremblait une feuille plus claire, de pur ombrage ». C'est cette feuille que Breton saisit dans ses poèmes : l'ombrage des mots cache et révèle le sens, l'opacité étant indissociable de la transparence : en effet « le désir de comprendre a ceci de commun avec les autres désirs que pour durer il demande à être incomplètement satisfait » (*ibid.*).

Ceci ne vaut pas seulement pour le lecteur, mais aussi pour le poète, dans la mesure où il surveille sa production intérieure comme étant le « seul gardien » de l'« immense fabrique » (p. 114). La contemplation du fonctionnement de l'écriture et de ses produits est au centre de ces textes, et l'œuvre s'offre, au fur et à mesure qu'elle s'édifie, à cette auto-contemplation :

*Ma construction, ma belle construction page à page
Maison insensément vitrée à ciel ouvert à sol ouvert* (p. 80).

Œuvre totalement transparente, montrant le sous-sol, s'exposant au regard sans aucune de ces « solennelles cachettes de rien » (p. 137) mais par là-même « insensément vitrée », donc vitrée à

en perdre le sens. A s'y égarer. C'est ainsi que Breton s'inclut dans la transparence opaque de ses poèmes, de même que « Thésée enfermé pour toujours dans son labyrinthe de cristal »²¹.

Université de Metz.

NOTES

1. « Spectre du 'Poisson soluble' », dans *André Breton*, La Baconnière, 1970, p. 215.

2. *Ibid.*, p. 217.

3. *Ibid.*, p. 218.

4. Une approche de type thématique soulève bien des problèmes et plus encore quand il s'agit d'aborder la poésie surréaliste. Sans entrer dans la question de sa justification, quelle démarche adopter ? Une fois répertoriées les images de transparence et d'opacité, à quel type d'analyse les soumettre ? On sera parfois amené à privilégier une image considérée comme révélatrice parce qu'elle aura aimanté l'imagination du lecteur-critique. Mais le choix peut-il se justifier autrement que par ce sentiment de « l'aigrette », du choc émotionnel dont Breton faisait l'essentiel de la rencontre poétique ? Nous tenterons de dégager, en mettant en rapport certains effets de transparence et d'opacité, des conclusions, avec la conscience des limites de ces conclusions tirées de l'étude d'images dont Breton estime que la plus belle est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé. Et comment généraliser lorsqu'il s'agit d'une poésie de jaillissement, où prévalent le dynamisme et la mobilité des images ? Il est bien difficile de conceptualiser l'irrationnel.

5. *Œuvres Complètes*, Pléiade, 1951, p. 712.

6. Nous citons d'après la collection Poésie, Gallimard, 1966.

7. *Signe ascendant*, Poésie, Gallimard, 1968, p. 16.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. Ou aussi, dans le « Puits enchanté », à la « Méduse casquée dont le buste pivote lentement dans la vitrine » (p. 18); La Méduse : encore un motif cher au Modem Style ! Il y aurait beaucoup à dire également sur les fougères...

10. L'eau devient parure de la femme, et réciproquement, qu'il s'agisse des « manchons d'eau » (p. 56) ou de « l'adorable déshabillé de l'eau » (p. 163).

11. *Paris des surréalistes*, Seghers, Paris, 1972, p. 195.

12. *Ibid.*, p. 218.

13. Ailleurs, il s'agit d'un mouvement plus ample, pris dans un espace élargi qui se cristallise, espace idéal de *L'Air de l'eau*, doué des propriétés de double réfraction du spath :

« Nous pouvons aller et venir [...]

Nous perdre dans l'immense spath d'Islande » (p. 160).

ou de « la Mort rose », dans *Le Revolver à cheveux blancs*

« Et dans l'infinie végétation transparente,

tu te promèneras avec la vitesse

qui commande aux bêtes des bois ».

14. Paris, Gallimard, 1965, p. 46. Comme le fait remarquer Mary-Ann Caws, dans *Surrealism and the literary imagination*, Mouton, 1966, p. 49 :

« for the Spanish mystics of the Golden Age, cristal was the symbol of communication with the beyond ». Mais ici, l'au-delà est immanent.

15. *Arcane* 17, New-York, Ed. Brentano's, 1945, p. 54.

16. *Essai sur Antonin Artaud*, Seghers, 1959, pp. 90-91.

17. Sur la royauté de la voyance, on pourrait renvoyer aussi à ces vers :

« Les mains qui font et défont les nœuds de l'amour et de
l'air
Gardent toute leur transparence pour ceux qui voient
Ils voient les palmes sur les mains
Les couronnes dans les yeux » (p. 116).

Chez Breton, la voyance est associée à la transparence.

18. *Poisson soluble*, Pauvert, Paris, 1972, p. 72.

19. « C'est que j'appartiendrai au vide semblable aux marches
D'un escalier dont le mouvement s'appelle *bien en peine* »
(p. 107).

La vanité des rêves y est énoncée, au futur :

« Mes rêves seront formels et vains comme le bruit de
paupières de l'eau dans l'ombre ».

20. *La Révolution surréaliste* n° 4, juillet 1925, p. 2.

21. *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Paris, Gallimard,
1970, p. 7.

LA NATURE ANIMALE ET DIVINE
DE LA FEMME
DANS LES ŒUVRES
DE LEONORA CARRINGTON¹

Gloria ORENSTEIN

Aussi bien dans la vision de peintre de Leonora Carrington que dans sa vision d'écrivain, la nature animale de la femme est liée intimement à son image de créatrice divine. En revalorisant l'image de la femme comme animal féminin, l'œuvre de Carrington exorcise le tabou infâmant que les religions patriarcales avaient imposé à la sexualité féminine, privant de ce fait la femme de son mode le plus profond d'auto-connaissance. En effet, en refusant sa nature animale, la femme renie sa nature divine telle qu'elle était primitivement adorée dans les civilisations pré-patriarcales où la Divinité était adorée sous la forme de la Grande Mère.

Dans une interview, Carrington déclarait : « Il semble y avoir quelque chose dans la prise de conscience humaine qui nous prive d'une dimension «animique». Ce qui nous éloigne de ce «don» est le désir de croire que l'animal humain est supérieur aux autres animaux qu'il doit donc dominer ». En faisant de cette dimension «animique» un «don», Carrington souligne tout ce par quoi l'animal dépasse l'homme. Elle définit l'animal en nous comme « la sensation, l'observation et la participation directe à la nature et à notre propre nature ». Rendre la femme à sa nature animale originelle c'est la rendre à ce contact avec l'énergie vitale qui est actuellement interrompu par l'action frustrante de la civilisation patriarcale. Rendre à la femme sa dimension «animique», c'est lui rendre sa forme originelle, divine et créatrice, ainsi que la connaissance de ses pouvoirs magiques.

Dans toute l'œuvre de Carrington, l'image de l'animal constitue une représentation de la créatrice féminine originelle, la Déesse Mère si longtemps effacée de notre héritage culturel. Dans *Né d'une femme*, Adrienne Rich appuie cette conception de Carrington lorsqu'elle écrit: « Le monothéisme patriarcal n'a pas simplement changé le sexe de la présence divine; il a dépouillé l'univers de toute divinité féminine»¹.

Toute l'œuvre de Leonora Carrington est un exemple d'un art magique ou occulte, qui retrouve, par son iconographie et sa fonction, la grande tradition ésotérique. Comme pour tout art occulte, il faut, sous peine d'en rester à une signification tout à fait superficielle, élucider l'ensemble des symboles qu'elle utilise et de la mythologie qu'elle crée. En effet, Carrington met en œuvre à la fois les symboles de sciences ésotériques (alchimie, magie) et les images de l'esthétique surréaliste, pour masquer ou coder sa vision féministe profonde : la résurgence de l'archétype de la Grande Déesse dans le psychisme de la femme contemporaine. A déchiffrer soigneusement les dessous symboliques et mythiques de son œuvre, on découvre une prophétie concernant la renaissance problématique de la Déesse que symbolise le plus souvent le Poulain Blanc, le Cygne Noir, l'oiseau ou le chien. Les niveaux d'occultation multiples servent à inciter le lecteur ou le spectateur non-initié à une interprétation surréaliste simpliste et fallacieuse de l'œuvre, tout en révélant secrètement à l'initié la science cachée de la Vieille Religion Matriarcale. Les œuvres de Carrington, qui à première vue peuvent passer pour de simples fantasmes surréalistes, s'appuient en fait sur tout un corpus mythologique - dont la signification profonde serait la disparition de la Déesse vers un Autre Monde où elle demeure parmi nos ancêtres divin(e)s du Matriarcat, que l'artiste assimile aux patriciens (-ennes) de la magie.

Le mythe auquel Carrington se réfère principalement est celui de la tribu celtique des Tuatha de Danaan ou peuple de la Déesse Dana. Dans son œuvre littéraire, la Déesse Celtique est décrite comme une jument blanche, codage symbolique de la Déesse Blanche, puisque dans la mythologie celtique Rhiannon et Epona étaient toutes deux des Déeses à cheval blanc.

Dans son récit *En bas*, qui relate les visions de sa rencontre avec la folie, au cours de son internement, pendant la seconde guerre mondiale, dans un asile psychiatrique de Santander en Espagne, elle écrit :

j'eus cette vision : à côté de moi, deux gros chevaux étaient attachés l'un à l'autre; j'attendais avec impatience qu'ils franchissent cette haie. Après de longues hésitations ils sautèrent et galopèrent vers le bas de la pente. Soudain, un petit cheval blanc se détacha d'eux; les deux gros chevaux disparurent alors et il n'y eut plus sur le

chemin que le poulain, qui roula jusqu'en bas où il resta sur le dos, agonisant. J'étais moi-même le poulain blanc ².

Qu'elle se révèle ainsi être elle-même le poulain blanc est la métaphore de son identification avec la Déesse Blanche dans une extase de perception visionnaire et transcendante. Plus loin dans le même récit, elle s'attribue une essence divine, comme elle descend «en bas», dans cet Autre Monde du Dessous où réside le principe féminin de la divinité.

Par la suite en pleine lucidité j'irai «En Bas» comme troisième personne de la Trinité. Je sentais que, par le soleil, j'étais androgyne, la lune, le Saint-Esprit, une gitane, une acrobate, Leonora Carrington, et une femme. Je devais être aussi plus tard, Elizabeth d'Angleterre. J'étais la personne qui révélait les religions et portait sur ses épaules la liberté et les péchés de la terre mues en connaissance, l'union de l'homme et de la femme avec Dieu et le Cosmos, tous égaux entre eux... Je savais que le Christ était mort et achevé, que je devais prendre place, parce que la Trinité, privée de femme et de connaissance microscopique, était devenue sèche et incomplète ³.

C'est dans ces états de conscience altérée que la femme peut accéder de nouveau à la connaissance interdite de sa nature ancestrale, divine et matriarcale, et à la prise de conscience que, dans les religions patriarcales, elle est dépouillée de ses pouvoirs originels.

Dans une nouvelle de jeunesse, « Le Septième cheval »⁴, conte de fées de mise en garde à l'usage des femmes, Carrington insiste sur l'identification entre le cheval, Hévaline (Eva - Eve), et la femme, Mildred, épouse de Philippe, le maître d'Hévaline. Hévaline est troublée par ce qui se passe dans la maison où Philippe apprend que sa femme est enceinte alors que depuis cinq ans elle est absente du lit conjugal. Le lendemain matin, Mildred est découverte morte, piétinée par les chevaux de Philippe, mais l'on trouve, dans la stalle d'Hévaline, un poulain nouveau-né. Ce conte, où le cheval est la contre-partie spirituelle de la femme, exprime la tyrannie que l'autorité patriarcale exerce sur la sexualité féminine.

La pièce *Pénélope*, mise en scène à Mexico en 1957 par Alexandre Jodorowsky, raconte l'histoire de Pénélope, jeune fille de 18 ans, « femme-enfant » surréaliste, qui vit dans l'univers imaginaire de sa nursery d'enfant et tombe amoureux de son blanc cheval à bascule, Tartar. Le cheval, qui tire son nom des Enfers grecs, le Tartare, symbolise l'Autre Monde selon Carrington, royaume sacré où règne la sagesse d'Epona, la Déesse au Cheval Blanc. Au cours de la pièce, Pénélope se révolte contre le Patriarcat incarné dans la figure autoritaire de son père. Pour finir, elle devient le poulain blanc, et, grâce à la métempsychose, est dotée

d'une tête de cheval, s'identifiant par là même à sa nature supérieure et divine. La pièce se termine sur une vision de transfiguration complète.

Un cri déchirant - Pénélope et Tartar émergent de l'ombre. Ils sont d'un blanc éclatant, aveuglant. Ils se tiennent par la main. Pénélope a de nouveau une tête de cheval. Ils passent silencieusement par la fenêtre ⁵.

En rejetant la culture androcentrique, le couple ailé atteint à la libération spirituelle, à la liberté, à l'envol dans une autre dimension, et au contact avec sa nature animale et divine. Pénélope quittant l'univers de la Femme-Enfant rejoint la race de la Déesse Mère : tel est le résultat de cette transformation psychique propre à la vision de Carrington.

Il en va de même dans la nouvelle *La Dame Ovale*, parallèle à la pièce *Pénélope*, et dans laquelle Lucrèce est transformée en un cheval blanc.

Lucrèce se jeta dans la neige qui était déjà très épaisse, et s'y blottit en criant : « Nous sommes tous des chevaux ». Quand elle se releva, l'effet fut extraordinaire. Si je n'avais pas su que c'était Lucrèce, j'aurais juré que je voyais un véritable cheval. Elle était si belle, avec sa blancheur si aveuglante, ses quatre pattes fines comme des aiguilles, et une crinière qui lui tombait autour du visage comme si c'eût été de l'eau. Elle riait, heureuse, et dansait follement dans la neige ⁶.

Dans *Une chemise de nuit de flanelle* ⁷, pièce en un acte très complexe, composée de cinq scènes qui se déroulent simultanément aux cinq étages d'une même maison, Carrington utilise le symbole du Cygne Noir pour peindre la nature divine de la femme. Maître Arawn, jeune garçon cloué au lit par une infirmité, est le maître de la maison et tyrannise toutes les femmes de ce royaume, sa mère et sa bonne. Il incarne le Magicien Noir, tyran patriarcal dont la Magie Blanche doit triompher. La protagoniste féminine récupérera le pouvoir magique qui lui a été arraché par le patriarcat. Prisni, la bonne de Maître Arawn, porte un costume de Cygne Noir. Carrington m'a indiqué que, dans son tableau *Lepidopterus* (1969), les Cygnes Noirs représentent le signe secret et sacré de la Déesse de la Vieille Religion Matriarcale, en référence à un chant que chantaient les Bardes : « je suis le Cygne Noir, leur Reine à tous ». Dans le tableau, les Cygnes Noirs reçoivent la nourriture des morts, rouge, car à l'Âge de Pierre les anciens Bretons teintaient en rouge la nourriture des morts, signe magique du sang et de la renaissance. Le Peuple Papillon, les Lépidoptères, sont des créatures de l'Autre Monde qui habitent le royaume de la Déesse Mère. Dans la pièce, alors que le père, figure patriarcale de l'autorité, meurt sur le

sol de la maison, un Cygne Noir dans le grenier bat des ailes et pond un Œuf Vert. Le Cygne est la Déesse et l'Œuf symbolise l'Œuf Cosmique qui ouvrira une nouvelle ère matriarcale où les pouvoirs magiques de la Déesse seront rendus aux femmes. Prisni, portant un costume de Cygne Noir, incarne un Shaman. La mort de la figure patriarcale autoritaire rend possible un renouveau, un avenir où les forces de la Déesse seront vénérées et où les femmes, libérées, trouveront transcendance et contact avec les forces curatives de l'univers.

Dans le tableau *Grand Mother Moorhead's Aromatic Kitchen* (*) (1975), on a un très bon exemple de l'utilisation que fait Carrington de l'image occulte de ma Mère L'Oie pour représenter la Déesse Mère. Une critique superficielle pourrait voir dans ce tableau la juxtaposition surréaliste d'éléments disparates réunis en une vision onirique issue des profondeurs de l'inconscient, mais l'initié reconnaîtra immédiatement Mère L'Oie comme le symbole de la Divinité Mère et verra une Déesse à cornes dans le personnage du Mouflon. Ces êtres, qui appartiennent à l'Autre Monde et à la mythologie, préparent un repas à l'intérieur d'un cercle magique décoré d'une série de traits noirs qui échappent probablement au spectateur pressé. Ce sont là des inscriptions écrites à l'envers qui fournissent les clés de la signification cachée de l'œuvre. Déchiffrées à l'aide d'un miroir, elles se lisent ainsi :

1. *La Mort est un passage vers le monde de Sidhé.*
2. *La Déesse Dana devint et est Sidhé.*
3. *Les Antiques Races sont mortes - où sont-elles allées?*

Ce tableau est donc chargé d'une révélation, visuelle et graphique, du monde souterrain, ce royaume de Sidhé où, selon la mythologie celtique, réside la Déesse Dana.

Un autre tableau, *Who art thou, white face* (**) (1959), jette encore plus de lumière sur l'utilisation d'un bestiaire fabuleux. On y voit une chimère, être fantastique, qui vient de pondre un œuf. Le titre du tableau relie la Chimère et la Déesse blanche, et Robert Graves décrit la Chimère (chèvre femelle) comme ayant une tête de lion, un corps de chèvre, et une queue de serpent, « animal du Calendrier Carien, autre forme de la chèvre ailée qui, selon Clément d'Alexandrie, transporta Zeus jusqu'au CielS ».

Ici, le visage de Soleil Noir de l'animal est placé sur son plexus solaire, lieu de l'essence de l'être. L'Œuf du Monde, l'Œuf Femelle de la nouvelle naissance. C'est finalement la Déesse qui pond l'Œuf Cosmique de la nouvelle naissance, dans l'iconographie de Léonora Carrington.

* *La cuisine aromatique de Grand Mère Moorhead* (N.D.T.).

** *Qui est-tu, blanche face ?*

Dans *The Naked Truth* (***) (1962), la Déesse Blanche porte une corne de Licorne, à l'inverse du symbolisme habituel qui en fait un attribut mâle. La Déesse-Licorne est enfermée dans une cage, lisant un livre sacré. Par le jeu de la lumière et de l'obscurité, elle est associée aux animaux mythiques qui apparaissent, dans une dimension visionnaire, sur les branches de l'Arbre de Vie. En face d'elle sont assis les patriarches rigides, enfouis dans leurs œuvres érudites et sans contact direct avec la nature. La signification de ce tableau est très claire : la Déesse pré-patriarcale était la source de l'illumination véritable par ses affinités avec la nature et le monde animal. La culture patriarcale a privé la femme de la connaissance selon laquelle sa nature animale (car elle est moitié nue) est synonyme de son origine et de son essence divines.

Carrington utilise souvent aussi le poulain blanc dans ses tableaux pour représenter les déesses celtiques Epona et Rhiannon. Dans un *Autoportrait* ancien (1937), elle s'identifie au Poulain Blanc et au Cheval de bois, Blanc lui aussi. Le Cheval de bois (ou cheval jupon) est le nom d'une danse, survivance des anciens rites païens de fertilité de la Déesse, si l'on en croit Robert Graves ⁹.

Dans *El Rarvarok* (1963), une femme en transes, peut-être une possédée, se roule sur le sol. Il semble qu'elle ait une vision, celle qui est représentée sur le mur devant elle. La mort y apparaît comme un char tiré par deux chevaux portant mantes. L'un est blanc, l'autre noir avec une tête humaine blanche. De l'autre côté de la salle, les patriarches la contemplant avec mépris, comme s'ils condamnaient sa folie. Et pourtant, c'est clairement grâce à cette vision, que lui apporte sa conscience troublée, que la femme obtient la connaissance des forces divines qui gouvernent l'univers et de leur essence féminine. L'image semble suggérer que, fondamentalement, masculin et féminin (noir et blanc) sont d'origine profondément féminine (le poulain blanc et la tête blanche du cheval noir).

Sur une échelle cosmique, plus vaste, Carrington envisage les animaux et les humains comme des incarnations de l'énergie de la Déesse à différentes étapes de l'évolution Karmique. Si la Déesse est la matrice et la créature suprême de l'univers, toutes les formes de la vie sont les manifestations concrètes de son énergie. L'image de la femme comme animale ne fait que renforcer l'idée que toute vie vient de la Déesse, tous les animaux humains sont des créations d'une créatrice féminine originelle. Dans son roman *La Porte de Pierre*, elle utilise le conte magique hongrois comme point de départ de son propre récit qu'elle dote de dimensions cosmiques, et dans lequel, par l'usage magique du langage, les mots agissent comme des talismans et donnent naissance à un nouveau mythe. L'artiste y est montrée à la fois

*** *La Vérité Nue.*

comme médium et comme prophète. La source du nouveau mythe est le pouvoir de la Grande Mère, la Déesse, qui, en tant qu'Alchimiste / Artisan(e), nous guide dans la compréhension de l'œuvre d'art, laquelle est l'analogie du dévoilement de nos réincarnations Karmiques. L'auteur n'est qu'une incarnation de l'énergie de la Déesse. Le héros en est une autre, et le lecteur une troisième enfin. Dans un passage du livre, Amagoya, un chien, est l'une des incarnations de la Déesse qui rêve qu'elle devient une femme et, dans son rêve, rencontre la Déesse Brigitte. Celle-ci est l'autre nom de Dana, Déesse Mère de la littérature et Mère de la race divine des Dieux, les Tuatha de Danaan dans la mythologie celtique. Tandis que Brigitte réalise une opération alchimique sur des poupées, nous comprenons que les humains et les animaux sont tous les manifestations variées d'un flux unique, celui de l'énergie de la Déesse. Dans le roman, les personnages se rencontrent sur un plan astral afin de trouver la vraie connaissance de leurs avatars en d'autres temps et d'autres lieux du cosmos.

Elle rêva qu'elle était à nouveau un être humain et qu'elle était devenue femme ¹⁰.

Oui, répondit Brigitte; elle était assise par terre et pleurait auprès du cadavre du chien.

Je suis devenue mon rêve, dit Amagoya. L'Artisane rit sous cape comme si elle entendait une plaisanterie secrète. Cela arrive à quelques heureux élus, dit-elle à Amagoya. C'est un simple préjugé qui nous fait concevoir le temps comme une ligne droite - alors qu'il peut fort bien tracer toute sorte de ligne imaginable allant de la spirale à la ligne brisée, ou au cercle ou à tout ce que l'on voudra ¹¹.

Pour finir, nous rencontrons, dans *Opus Sinistrum* ¹², la femme figurée par un œuf d'autruche. *Opus Sinistrum* est une parabole-livret d'opéra destinée à être mise en musique. Le dernier vestige de vie féminine sur terre est un œuf d'autruche géant. En alchimie, l'autruche représente souvent la cornue. L'Œuf est aussi le nom donné au four dans lequel l'alchimiste opère la transmutation du minerai en or. La seconde scène se passe dans une forêt tropicale inconnue. Une horde de cannibales exécute un rituel religieux autour d'un chaudron. Nous apprenons que le chaudron représente la planète Terre et que chaque cannibale est un signe du zodiaque. Le chaudron de la Terre devient le symbole du Graal et suggère que notre planète est capable, ou pourrait l'être, de nous donner une éternelle nourriture, si nous savions vénérer ses propriétés et ses forces vives. Traditionnellement, la Déesse a représenté la sainteté de la vie animale et végétale sur notre planète. Cette parabole nous dit que l'homme civilisé, qui n'est plus en contact avec les éner-

gies de la Déesse, est comme le cannibale qui dévore l'homme. L'homme contemporain, soumis aux règles patriarcales, a oublié tous les pouvoirs occultes sur la vie qui sont en liaison avec les forces de la Déesse. L'homme pourrait utiliser pour le bien ses pouvoirs occultes, mais il s'en sert à des fins de destruction. L'Œuf d'Autruche, symbole du féminin (l'œuf) et de la cornue alchimique, signifie que notre salut viendra de la liberté donnée à la femme d'accomplir sa tâche alchimique: transformer la vie humaine sur cette planète. La Femme devient alors la Surréaliste véritable.

L'œuvre de Carrington est ainsi un nouvel apprentissage des facultés visionnaires, une initiation aux modes de perception symbolique et ésotérique qui finira par révéler la prééminence du principe féminin caché derrière le voile des icônes patriarcales. Chez Carrington, les Poulains Blancs, Cygnes Noirs, Oies Blanches, Mouflons, Chevaux et Œufs d'autruche ne sont rien d'autre que des évocations de la Déesse, cette nature animale et divine de la femme occultée depuis si longtemps par les religions patriarcales. Quand la femme renouera le contact avec sa nature animale divine, elle découvrira qu'elle est l'Alchimiste, la Prêtresse, la Druidesse, la Surréaliste. Car elle est l'artiste qui, par la magie de la création, nous révèle l'image originelle de la Créatrice Suprême. L'art de Carrington est donc une forme de sorcellerie au sens où Carlos Castaneda définit celle-ci, une glose de la réalité qui fournit un langage nouveau et une manière nouvelle de voir le monde. Lorsque nous aurons appris à maîtriser ces gloses nouvelles, l'énergie de la Déesse sera libérée et nous entrerons dans une ère nouvelle.

Rutgers University.
(Traduction Bruno Vercier).

NOTES

1. A. Rich, *Of woman born*, Norton, New-York, 1976, p. 119.
2. L. Carrington, *En bas*, Le Terrain vague, 1973, p. 45.
3. *Ibid.*, p. 47.
4. L. Carrington, « Le Septième cheval », in *La Débutante, contes et pièces*, Flammarion, Paris, 1978, p. 182.
5. L. Carrington, « Pénélope », *Ibid.*, p. 182.
6. L. Carrington, « The Oval Lady », in *The Oval Lady : surreal stories by L. Carrington*, Capra Press, Santa Barbara, 1975, p. 15.
7. L. Carrington, « Une chemise de nuit de flanelle », in *La Débutance*.
8. R. Graves, *The White goddess*, Vintage, New-York, 1959, p. 45.
9. *Ibid.*, p. 453.
10. L. Carrington, *La Porte de pierre*, Flammarion, Paris, 1976, p. 67.
11. *Ibid.*, p. 69.
12. L. Carrington, « Opus sinistrum », in *La Débutante*.

UN ROMAN INITIATIQUE: "UN BEAU TÉNÉBREUX" DE J. GRACQ

Michel OLLIER

I. - LE PROTOCOLE DE LECTURE

On entend par là le dispositif de lecture mis en place par le narrateur et par Gérard, ou comment le narrateur invite le narrataire à lire son texte. En l'occurrence, ce dispositif confère au texte l'aspect *ésotérique* qui sied au récit d'un Mystère. Premier élément de ce dispositif : les interventions du narrateur (inconnu), indiquées typographiquement par l'emploi des italiques. La première pose le décor : « Une plage pour une saison abandonnée à la mer » qui tisse « d'aussi efficaces complots de silence, de bois et de pierre que cinq mille ans, et les secrets de l'Égypte, pour déchaîner les sortilèges autour d'une tombe ouverte », décor non de la fiction mais de la narration, puisque c'est le narrateur qui devient « ce fantomatique voleur de momies » (p. 13). La seconde parle d'une « intrigue » qui « s'ébauche vaguement » et d'un dénouement qui laisse le narrateur lui-même « dans un obscur sentiment d'incertitude » (p. 167). C'est ensuite Gérard qui nous fournit la « grille de lecture » de la lettre de Gregory, texte à l'intérieur du texte, dont le « déchiffrage » a donc valeur exemplaire. Or Gérard la compare à un tableau dont le peintre aurait effacé la silhouette centrale. Il nous invite ainsi à rechercher une figure dissimulée au centre de l'œuvre que l'œuvre, par tous ses détails en apparence inexplicables, dénonce. Si l'on extrapole ensuite les propos d'Allan

sur le problème d'échecs et qu'on les applique au récit tout entier, on obtient le même résultat. Le roman est un monde fermé dont l'édifice repose sur « la révélation qui s'y embusque », et dont toute la finalité est de mettre en valeur un « coup de baguette magique » (p. 69). Trouvons le « mécanisme secret dissout dans l'apparence » (p. 68), le « foyer », la « clef » et toute la perspective du texte se révélera enfin, nous tiendrons le fil permettant de relier entre eux la multitude de ses éléments disparates. Enfin et surtout, Gérard nous donne la « grille de lecture » de son propre Journal: un « motif inconnu » dont l'élément central est Allan s'y trouve enfoui qui « transpose la banalité de ces épisodes dans un registre infiniment plus énergétique » (p. 93).

Ainsi sommes-nous avertis que le récit est à « déchiffrer » au-delà d'une lecture immédiate, banalisante, qu'il ne se laisse pas réduire au seul registre « romanesque » d'une histoire de vacances et d'amour.

II. - UNE FIGURE CENTRALE POLY-SYMBOLIQUE : ALLAN

Le pivot de l'initiation, la figure de l'initiateur, c'est Allan. Or, par le fait des nombreux commentaires qui accompagnent chacun de ses faits et gestes pour leur conférer une dimension symbolique, Allan se trouve placé à l'intersection de deux des grands mythes initiatiques de l'Occident moderne : celui du Christ et celui de la Quête du Graal.

1. Allan comme figure du Christ.

La superposition est particulièrement nette dans ces pages où Gérard se montre fasciné par les dernières apparitions du Christ (pp. 124-125). Aucune motivation ne vient justifier l'émergence de ce thème à cet endroit : il faut y voir « ce goût de la transposition plaisante » dont parlait Gérard (p. 112). De fait, à travers la conduite du Christ, la transposition allégorique du comportement d'Allan est manifeste : comme lui, il est à la veille d'un « départ », il a cette même « divine nonchalance », ce même aspect fantomatique; comme lui, il est entouré d'une « petite troupe fraternelle » qui a soif de « révélation », qu'il tient en haleine par un « martèlement continu de la merveille »; autour de lui règne la même atmosphère « douteuse » et « crépusculaire ». Tout le Journal de Gérard concourt à faire d'Allan un être essentiellement « autre », irréductible aux classifications rationnelles, un être à propos duquel on ne sait jamais « à quoi

s'en tenir » (p. 110). Christel dira de même qu'il est « si peu déchiffrable » (p. 144). De là à lui prêter une transcendance, il n'y a qu'un pas : Gérard le franchit en l'appelant « celui qui est venu comme en marchant sur des nuées » (p. 47), en lui attribuant un « reflet de prodige » (p. 138), et en associant implicitement sa venue au mystère chrétien de la Visitation (p. 106); Christel le franchira à son tour en voyant « un doigt sur lui, autour de lui une lumière qui fait tout pâlir » (p. 144).

Lorsque Gérard écrit: « Allan est venu ici apporter l'épée » (p. 144), comment ne pas songer au verset: « Je ne suis pas venu ici apporter la paix mais le glaive » (Mt 10-34 et Luc 12-5) ? Qui n'est pas avec lui est contre lui. Et de même que le Christ suscitait « la haine aveugle des assis » (p. 125), de même Allan, « au milieu de tant de gens assis, aussi commodes, aussi inexistantes que des meubles », « bouge » en sorte que « tout le monde le déteste ici », selon les termes de Christel (p. 140 et p. 141). Enfin, comme le Christ encore, il « change les valeurs et les échelles » (p. 159).

2. Allan comme figure de Lohengrin.

Allan revêt un aspect mythique : dans les propos de Gregory, qui le présente comme un être sur lequel « il court tant de légendes » (p. 55), et dans ceux de Gérard, qui ne cesse de le désigner au long de son Journal comme « un seigneur, un prince de la vie ». Gregory lui prête « certains privilèges physiques exorbitants » (p. 58), Gérard va jusqu'à dire qu'il « marchait avec génie » (p. 45) et le range parmi les êtres spécialement accordés aux rythmes naturels.

Cet aspect mythique prend en particulier la forme d'une comparaison avec Lohengrin. Pour nous faire comprendre ce qu'il ressent devant Allan, Gérard se met à la place d'Elsa et du roi Henri regardant pour la première fois Lohengrin lorsqu'au dernier acte il « revient armé de pied en cap » et que « d'un seul coup, on comprend qu'il va partir » (p. 134). Il s'agit d'une nouvelle transposition allégorique de la « geste » d'Allan, d'autant que l'analogie Allan/Lohengrin est frappante : Lohengrin suit une « orbite d'astre » (p. 135) qui coupe l'écliptique terrestre, et Allan parle de sa « trajectoire sur cette terre » (p. 165); Lohengrin est comparé à une « comète » (p. 135) comme l'était Allan (p. 83). Comme Lohengrin aussi, à en croire Christel, il vient « d'un pays inconnu dont une malédiction l'exile et que tout lui rappelle » (p. 143). Enfin, le refus obstiné de l'aveu qu'Allan oppose à Gérard, le caractère de « citation surhumaine » qu'il lui prête (p. 153), rappellent l'impossibilité dans laquelle se trouve Lohengrin d'avouer son identité sous peine de devoir aussitôt disparaître. Et comment ne pas songer

devant la ruine « très ancienne » du château de Roscaër, dans son cadre breton de « collines brumeuses » et de « lande rase », à l'aspect fantastique largement souligné - théâtre d'une scène importante dont Allan est le centre - comment ne pas songer à la « matière de Bretagne », au cycle arthurien, à la Quête du Graal ?

Cette dimension symbolique n'est pas seulement le fait des commentaires d'autrui. Nous voyons naître chez Allan, à la fin de son entretien avec Gérard, la tentation de l'assumer pleinement - de « s'accomplir », « quand on a levé chez des êtres certaines espérances plus hautes », dira-t-il, « de ne pas laisser les choses *retomber* », de « hausser pour toujours le regard de ses fidèles » (p. 216). Ainsi, à partir du bal masqué, s'emploie-t-il à « devenir » le masque qu'il n'avait cessé jusque là de porter « idéalement » sur le visage (p. 169).

3. Aussi voit-on Allan, à la fin du récit, « devenir » le Christ et Lohengrin.

La fin du bal masqué prend les aspects d'une Cène où Allan, debout, officie devant les « disciples » (on notera l'absence d'Irène-Judas, l'adversaire du Maître), « réunis devant une dernière coupe » comme les Douze autour de Jésus (p. 185); comme lors de la Cène, il est dit que « quelque chose, ici, allait se défaire », et le texte souligne que ces minutes sont irrémédiablement « les dernières ». On pourrait même pousser l'analogie jusqu'à voir dans cet « esprit » qui vient habiter le groupe une allusion à l'Esprit Saint. Dans les jours qui suivent, on voit apparaître « la naissance d'un *autre ordre*, d'un ordre miraculeux... » (p. 188). A nouveau, lors du dernier dîner, on peut lire que tout « évoquait soudain l'idée obscure d'une cène, d'un repas sacré ». Après la Cène vient naturellement le Jardin des Oliviers, évoqué lorsque Jacques se réveille auprès d'Irène (p. 207). S'ensuit le Golgotha, la montée au sacrifice : dans la dernière scène du roman, la lumière de la lune imite « la fumée bleue des sacrifices » et projette sur le lit d'Allan « une grande croix noire », telle l'ombre portée du Calvaire sur son suicide. Il se compare alors explicitement aux « fondateurs de religions » et parle de « se consumer » dans la bouche « à jamais affamée » de ses « fidèles » « en un brûlant, un éternel aliment », ce qui semble une allusion claire à l'hostie autant qu'une manifestation charismatique. Puis c'est le verre de poison qu'il élève devant Christel en un geste théâtral - un vrai « geste hiératique d'officiant » comme en attendait « l'amphithéâtre de la plage » (p. 52) - symbolisant sa mort comme le calice à l'Offertoire symbolise le sang du Christ.

De la même manière, Allan « devient » Lohengrin: les deux

scènes avec Christel, pendant le bal masqué et à la fin du roman, montrent une analogie certaine avec le duo d'Elsa et le Lohengrin. Dans la première, le cadre rappelle celui de l'opéra: même « faux jour d'aube », même « alarme » des feuilles agitées par le vent. Et Allan, comme Lohengrin, discerne une « promesse » dans les étoiles « au-delà de la nuit » (p. 177).

Dans la seconde scène, l'analogie est encore plus poussée. Le cadre est exactement identique : même ciel « cliquetant » d'étoiles (p. 209), même « fluide bleu » de la lune qui « fige » la vie (p. 210), même lune « décevante, tricheuse », même lumière argentée au sommet des arbres. Puis Allan accomplit les mêmes gestes que Lohengrin, conduisant Christel vers la fenêtre pour lui faire admirer le jardin. Et comme Perceval, comme les chamanes, il se trouve investi du pouvoir de guérir: « La main qui fait la blessure peut aussi la fermer » lance-t-il, - fermer cette « blessure » dans l'être qu'il avait ouverte par son « scandale », en faisant cesser celui-ci - (p. 217).

Ainsi voit-on Allan et ses « fidèles » revivre, en les mimant, la geste du Christ et celle du Graal, de la même manière que le postulant des initiations primitives (et encore de l'initiation maçonnique) était invité à mimer le mythe d'origine de son clan ou de sa société, l'histoire des Grands Ancêtres qui fondèrent le cérémonial.

III. - LE SCENARIO INITIATIQUE

Prenant du recul par rapport aux événements qu'il est en train de vivre et de narrer, Gérard écrit qu'il se souviendra de ces vacances comme de « la plus singulière initiation » (p. 105), et Allan lui fait écho en les désignant comme « un moment inspiré et honorable de [sa] vie » (p. 152). L'ordonnance du récit suit en effet les principales phases du scénario initiatique.

1. *L'avant-Allan* revêt tous les caractères d'une *phase préliminaire*.

Les principaux acteurs s'y trouvent placés en situation de vide, de manque - d'attente. Christel explique à Gérard, dans leur première promenade à Kérantec, combien rares sont les « temps forts » dans sa vie au regard des « espaces d'ennui », de néant, de « tous ces moments où la pensée ne vous quitte jamais qu'on pourrait être ailleurs » (p. 27). Henri semble déjà s'ennuyer avec Irène, tel un être « désorbité » qui attend « la sphère d'attraction d'un nouvel astre » (p. 53), et Gérard avoue: « Je m'ennuie et je vais partir » (p. 39). Il nous fait longuement

part de son état dépressif, de son désœuvrement, du sentiment qu'il éprouve des « heures gaspillées, perdues » (p. 38). Il paraît être, lui aussi, dans l'attente d'un « maître », comme en témoigne implicitement la conception des rapports humains en termes de fascination immédiate et de domination qu'il expose à Jacques (pp. 36-37).

La rupture avec le passé personnel, condition préalable à toute initiation, se trouve réalisée: Gérard n'éprouve plus d'intérêt pour la littérature, qui était auparavant le pivot de son existence; et Christel, prenant du recul par rapport à son enfance, est en train de se détacher d'elle (ce détachement prendra la forme de la rupture avec la mère, puisqu'elle refusera de revenir comme celle-ci le lui demande); une « ligne de clivage » (p. 30) est apparue entre Henri et sa femme (qui se transformera en une rupture irrévocable dans la dernière soirée).

En outre, le fait qu'ils soient en vacances réalise cette autre condition préalable qu'est la rupture avec la vie quotidienne (Gérard parle de « la foule déracinée des vacances », p. 157). Enfin, le lieu choisi possède tous les attributs d'une « retraite » initiatique: « solitude désolée » (p. 163) et « isolement insolite » (p. 149), nudité parfaite et vacuité indéfinie de cette « côte perdue » (p. 92) constamment envahie de brume, dureté et âpreté de cette « terre sans complaisance et sans accueil » (p. 164), caractère lugubre du « grand corps de tristesse de la Bretagne » (p. 163). C'est bien là ce « décor du septième jour », cette « sorte bizarre d'aérolithe - désorbité » (p. 157) sans lequel, d'après Gérard, Allan ne pourrait jouer son rôle d'initiateur.

2. *L'arrivée d'Allan* achève cette « mise en condition ».

Elle bouleverse le petit monde assoupi, somnolent, de l'Hôtel des Vagues. Devenu sans peine le pôle d'attraction de toutes ces existences « désorbitées », Allan multiplie les provocations: il cherche à piquer la curiosité de Gérard par un discours énigmatique sur le « mystère du monde », il joue à l'équilibriste sur le rebord de la muraille à Roscaër, il perd délibérément au casino, il promène « la mort en toilette de bal » au bal masqué. Il dérange, il oblige chacun à remettre en cause son existence quotidienne, à regarder d'un œil neuf tout ce qui lui paraissait jusque là « possible, normal, si simple », selon les dires d'Irène (p. 191). « Avec lui, tout est promis d'avance au naufrage, tout est condamné. Il décolore tout » constate Christel (p. 136). Allan invite à jeter sur toutes choses le même universel « à quoi bon? » que l'homme qui va partir, encore ici et déjà ailleurs. Ce faisant, il exerce sur son entourage une influence *profondément libératrice* : tous lui « savent gré de les avoir *changés d'air* » (p. 159). Il provoque une « hémorragie intarissable de rêve, de vague exaltation » (p. 159).

3. Après quoi commence la *phase de maturation* proprement dite, ce que S. Vierne* appelle « *l'entrée dans le domaine de la mort* ».

Elle consiste à reconnaître que ce quelque chose qui « fait signe » à chacun à travers Allan, comme le dit Christel (p. 144), qui déclencha en Gérard, dès la lecture de la lettre de celui-ci, « une brusque, une inexplicable curiosité » (p. 42), auquel Irène elle-même ne reste pas insensible puisqu'elle interroge Allan à Roscaër avec une indiscretion naïve et, beaucoup plus tard, Jacques sur le même sujet - que ce qui questionne ainsi chacun est le projet de mort dont Allan est porteur et, à travers lui, la mort en général. Le rôle d'Allan est, selon Gérard, de représenter « au sein du petit groupe le signe de ralliement de tout ce qui tend à se défaire, à se détruire » (p. 112), de drainer à lui « par sympathie toutes les toxines, toutes les cellules mal venues, tous les éléments de mort épars à tout moment dans le corps le mieux constitué » tel un « abcès de fixation » (p. 134). Allan invite à travers sa personne à une *confrontation avec la mort* : il constate, à la fin du roman, qu'à laisser la mort « se promener trop longtemps à visage découvert sur la terre », « elle émeut, elle éveille la mort encore endormie au fond des autres, comme un enfant dans le ventre d'une femme » (p. 215). Et parlant de ses compagnons de l'Hôtel des Vagues, il ajoute : « Oui, tout au fond d'eux-mêmes, si l'on descendait, on les sentirait *complices*... Oui, c'est leur mort tout d'un coup qui bouge en eux. Et ce n'est pas si facile d'être *contre* elle ». Ainsi la mort qui, pour la plupart des êtres, n'est qu'un « pis-aller », est-elle devenue pour quelques-uns une « vocation ». Tel est ce « secret terrible » dont parle Allan (p. 214) et que Dolores invite Gérard à garder soigneusement (p. 181). Car on ne saurait concevoir d'initiation sans le secret dont s'entoure le sacré.

C'est au niveau de cette « entrée dans le domaine de la mort » que s'opère la sélection entre initiés et non-initiés. A Roscaër, écrit Gérard, « une décantation s'opère » entre ceux qui répondent à cette vocation de la mort et vont rejoindre Allan « sur un plan autre » (p. 82), et ceux qui n'y répondent pas, c'est-à-dire Jacques et Irène. De Jacques, à qui fait défaut « certaine finesse d'antennes » (p. 82) au point qu'il paraît à Roscaër un « innocent de village » (p. 83), et qui restera pareillement insensible au mystère de la chambre d'Allan ou à la portée symbolique de son déguisement, on peut dire, paraphrasant le Christ, qu'il avait des yeux pour voir et qu'il n'a pas vu. Le cas d'Irène est différent car à trois reprises elle a *vu*, elle a approché le « secret » - à Roscaër lorsqu'Allan a laissé entendre qu'il pourrait vouloir « en finir avec la vie », lorsqu'elle a

* Dans son ouvrage *Rite, roman, initiation*.

découvert le revolver dans sa chambre, et lors de son tête-à-tête avec lui - mais elle a refusé l'évidence : lorsqu'Allan lui confirma la réalité de son projet de suicide, elle eut ces mots significatifs « je ne veux pas avoir entendu » (p. 191). Sans doute est-ce parce qu'elle incarne la *vie* par excellence, Gérard le souligne à plaisir (« Irène est charnelle, vivante, et semble attaquer chaque jour de sa vie avec une bonne grâce carnassière », p. 30), qu'elle ne saurait accepter ce « différend avec la vie » (p. 30) qu'Allan lui propose. Elle s'oppose de toute cette vie qui bouillonne en elle à la vocation de la mort: « Je suis vivante, bien vivante, et cet ingénieux chantage au suicide ne m'atteint pas... » proclame-t-elle (p. 191). Trop vivante pour pouvoir « assez bien jouer au fantôme » (p. 194), pour entrer dans le « domaine de la mort ». De ce fait, nous ne serons pas surpris de la voir vivre dans un état de peur panique la nuit ultime du récit, tout entière hantée par la mort.

Pour ceux qui ont accepté de répondre à l'« appel » d'Allan, l'entrée dans le domaine de la mort prend la forme « *paradoxa-le* » qu'elle revêt dans tout scénario initiatique. Car il n'est pas question pour Allan de les conduire directement à la « vérité », de la leur offrir immédiatement. Il l'explique lui-même à Gérard : la « quête », « l'approche », valent mieux que la vérité; plus que la vérité est enrichissant le travail intérieur qui y conduit, cette « ascèse quasi-mystique » où, devant la vérité « encore seulement pressentie », l'âme se « dilate » pour la recevoir, pour communier pleinement avec elle. C'est pourquoi Allan attend, pour se « déclarer », le « moment venu » - le bal masqué. « La vérité est triste », « elle est pauvre, elle démeuble et démunie » (p. 150); annoncé d'emblée, le projet de suicide d'Allan n'aurait pas provoqué ce bouleversement intérieur par lequel chacun, peu à peu, s'est trouvé confronté à l'idée de sa propre mort. En d'autres termes, on retrouve dans cette « révélation » le mode de connaissance direct et intuitif, par la sensibilité et l'imagination, que privilégient toutes les initiations au détriment de la connaissance rationnelle. Le « mystère » échappe à toute rationalisation, et les quelques tentatives que fait Gérard pour le « banaliser » (par exemple : « Rien que de banal au fond dans tout ce qui m'entoure », p. 39, ou : « Qu'y avait-il au fond que d'ordinaire dans cette promenade ? », p. 83) ne durent pas. C'est pourquoi l'expérience initiatique apparaît aussi incommunicable : « Ce langage est extravagant, je le sais, ces notes incommunicables » dit Gérard (p. 106), et « je reconnais que tout ceci est à peine croyable, - à peine avouable » (p. 132).

Chaque initié va ressentir alors l'impression d'un « départ solennel » : dans son rêve, Henri ressent l'attraction irrésistible d'un « *point de fuite* » tentaculaire comme un champ magnétique » (p. 102), Gérard dit être « à la veille d'un appareillage obscur » (p. 115), il parle d'un « grand départ » « pour quelque

voyage sans espérance» (p. 164), et Christel écrit dans sa lettre: « Allan est près de moi comme la proximité d'un grand voyage » (p. 141). La rupture avec le passé est consommée, le « voyage initiatique» peut commencer. Le moment est venu pour Allan de faire passer le «défi» qu'il incarne du stade de « vérité certaine », objet de connaissance intuitive, à celui de « vérité manifeste» immédiatement perceptible par tous, selon le distinguo qu'il établit (p. 153). L'occasion lui est offerte par le bal masqué (ce qui explique qu'il participe à cette fête « contre son habitude », p. 168) : il annonce son suicide par un déguisement sans équivoque.

4. C'est le signe, pour chaque postulant, que la phase de maturation est achevée, et que *la phase essentielle de l'initiation commence*: l'épreuve du *rite de passage* qui doit achever de détruire l'état antérieur et jeter les fondements de l'homme nouveau.

De manière significative, celui-ci s'accomplit dans cette « arrière-saison secrète » qui semble faite pour accueillir « une maturité plus aiguë, au terme de cette inavouable retraite un fruit plus précieux, plus amer» (p. 187). La valeur archétypale de l'automne n'est certainement pas étrangère à ce choix. Dès l'introduction, le narrateur a justifié sa « prédilection particulière » pour « l'arrière-automne » en la présentant comme la saison par excellence d'un retour au fondamental, à l'originel: où toute chose, « d'être soudain laissée à son vacant tête-à-tête avec la mer, faute de frivolités trop rassurantes, va reprendre invinciblement son rang plus relevé de fantôme en plein jour » (p. 11). Saison à la fois de la mort de la nature et des semailles, donc d'une mort qui contient en elle-même la promesse du renouveau, l'automne semble particulièrement propre à accueillir l'épreuve initiatique ultime de la mort symbolique ouvrant sur une nouvelle naissance. Ainsi s'explique qu'Allan choisisse l'automne pour disparaître (comme l'indique, au milieu de sa chambre, ce calendrier arrêté au 8 octobre) : ayant opéré sa moisson des âmes l'été, il dépose en elles à l'automne le germe qui portera ses fruits, en sorte que sa «mission» est achevée lorsque l'hiver s'annonce (par la première gelée, p. 189).

En outre, la rupture avec le monde, avec la vie quotidienne atteint en ces derniers jours du récit une forme paroxystique puisque, prolongeant les vacances au-delà de leur terme, les « happy few » se placent volontairement en marge de la société. De la sorte, ces « jours si vacants », « distraits aussi bien des vacances banales que de l'enchaînement des tâches quotidiennes » (p. 187) se trouvent réaliser une autre condition essentielle de toute initiation : l'abolition du temps. Il est explicitement

que ces jours « hors du temps », « déracinés du temps » leur paraissent « les seuls vraiment gagnés sur la mort » (p. 188).

Le rite de passage va prendre ici la forme d'une *traversée de la nuit* ou « traversée des ténèbres », variante de la « descente aux enfers », telle qu'Allan l'a lui-même vécue jadis lors de cette « veillée funèbre » que rapporte Gregory (précisant qu'il en sortit « pour des jours pâle et changé », et qu'elle fut « une date dans sa vie », son initiation en quelque sorte - p. 63), et lorsqu'il se laissait enfermer la nuit dans les églises, comme il le raconte à Roscaër. Elle réunit les deux caractéristiques propres à cette phase de l'initiation, à savoir :

1) la suspension et la réversion de l'ordre du temps (qui permettent le retour à la naissance). Au sortir de sa veillée funèbre, Allan dit qu'il avait « oublié l'heure » et qu'à l'aube il avait eu l'impression de « revenir au jour », « comme si l'ordre du temps s'était inversé » (p. 63). Lors de ses veilles dans les églises, il souhaite « que le jour ne pût revenir » (p. 90).

2) la confrontation avec le néant, l'épreuve de la mise à mort symbolique. Allan passa la veillée funèbre « l'œil rivé sur le visage du mort », perdu dans une « extase trouble », en une « confrontation [...] assidue de toute une nuit avec le néant » (p. 63). Lors de ses veilles dans les églises, il lui arrivait de s'absorber si fort dans la contemplation d'une flamme qu'il sentait sa lumière « se nourrir de son cœur » (p. 89). Cette dissolution dans la flamme assure sa fusion avec la nuit (c'est-à-dire avec le néant) car, dit-il, « c'est à la flamme seule qu'il appartient de nous restituer à la nuit » (p. 90). En même temps elle incarne, au cœur de la nuit, la promesse du retour au jour, puisqu'elle est la dernière survivance de la lumière, alliant même la lumière et l'ombre puisque son cœur est noir - vivant symbole donc du *passage*, voire de la *renaissance*, car elle est à la fois forme phallique (« fer de lance et feuille de tremble ») et forme féminin (Allan compare son cœur noir au « ventre d'une femme » où « se réfugie l'extrême chaleur », p. 89), unissant ainsi principe masculin et principe féminin.

Chaque postulant va donc subir cette « traversée de la nuit », ou « traversée » symbolique de sa mort. Pour Gérard, tout va se jouer très vite, dans sa conversation avec Dolorès, la nuit du bal. Il éprouve la tentation de mourir, mais Dolorès l'en dissuade. Il ne reparaitra plus dans le roman qu'à l'aube, marquant son retour définitif au jour. Une telle brièveté s'explique par le fait que, de tous les postulants, Gérard était celui que la fréquentation d'Allan avait le plus mûri, celui dont la prise de conscience était la plus avancée (Allan lui fera cet honneur de déclarer, lorsqu'il dévoilera à Christel le « secret » sur lequel se fonde l'initiation: « Demandez donc à Gérard. Il sait cela, lui

aussi. Il a deviné bien des choses » - p. 215). Et cet « allez maintenant » que lui lance Dolorès ressemble fort à ce que dans la liturgie on nomme « l'envoi » (p. 181).

La traversée de la nuit d'Henri s'opère au cours de sa course erratique en voiture, après cette dispute avec Irène qui rend irréversible sa rupture avec sa vie passée. Il mérite de citer ce passage en détails parce qu'il est celui où le processus apparaît le plus clairement. Lorsqu'il arrête sa voiture, l'obscurité est presque complète. La nuit a déjà « terrassé » de sa magie les « espaces paisibles », les « champs nus » (p. 202), et s'apprête à faire subir le même sort à Henri. Devant la « torpeur » qui montait du gouffre au bas de la falaise, Henri reste fasciné. Il se sent céder à la nuit qui l'envahit : « Les mains glacées agrippées au roc, les jambes molles, il sentait sa tête s'emplier de ténèbres tournoyantes, de rafales froides. Son cœur battait à coups inégaux. Il ferma les yeux. De longues minutes passèrent, dans un vertige, un délire, auquel il s'abandonnait, qu'il appelait » (p. 203). L'épreuve est terminée : au tumulte du « sourd tonnerre » de la mer (p. 202) succède « une paix mystérieuse [...] sur la mer immobile » (p. 203). L'aboiement « si rassurant, si calme » du chien marque le retour au monde des hommes. Henri remonte en voiture, et cette ombre qui se dessine sur la vitre, « vaguement étrange - plus solennelle - autre » (p. 203), c'est un nouveau lui-même en train de naître. Nous assistons à une renaissance, qui s'achève avec l'arrivée au port, le retour à la lumière, comparable à un « réveil » sur un monde nouveau « < il lui semblait qu'il se réveillât soudain d'un rêve trouble, dans une ville inconnue... », p. 204), à la charnière du jour et de la nuit puisqu'il ne sait s'il arrive au crépuscule ou à l'aube.

Placée en position intermédiaire entre la « nuit » d'Henri et celle d'Allan et de Christel, la « nuit » d'Irène et de Jacques leur sert de *repoussoir*, d'antithèse, à toutes deux. Alors qu'Henri doit la réussite de sa traversée de la nuit au fait qu'il a su s'arracher à l'influence d'Irène, Jacques va échouer de s'être laissé entièrement dominer par elle. C'est Irène qui apparaît comme l'instigatrice de leur soirée en tête-à-tête, l'ordonnatrice de cette mise en scène où tout porte la marque de sa sensualité. Alors qu'Henri passe de l'obscurité de la campagne à la clarté de la ville, Jacques ne quitte jamais la lumière : quand il se réveille, la lampe n'a pas cessé de luire, il s'est contenté de fermer les yeux. Lorsque Henri se « réveille », il vient d'achever sa traversée de la nuit ; quand Jacques ouvre les yeux, il n'a pas encore commencé la sienne, et ne la commencera jamais, puisque le roman pour lui se termine là.

Surtout, les deux dernières scènes opposent radicalement le couple Irène-Jacques qui sombre dans les joies de la chair, au couple Allan-Christel qui résiste à la tentation. Car l'initiation exige aussi que l'esprit se libère de sa prison charnelle. D'avoir

cédé à la volupté d'Irène, Jacques connaît un réveil nauséux, hanté par le remords : la chambre elle-même semble lui reprocher son sommeil d'après l'amour, « déserté cette couche morne et médiocre, ce sommeil distinct, défendu » (p. 207) - distinct parce qu'ils sont les seuls, de tous les occupants de l'hôtel, à dormir, - défendu parce que cette nuit devait être, pour les postulants, celle de la « veille héroïque » (p. 207) (par référence à l'initiation des Chevaliers dont la veille constituait une épreuve majeure). Pour la première fois, Jacques prend conscience qu'il est en train de manquer quelque chose d'important : il a « laissé passer l'heure, enchanté comme par la torpeur triste du jardin des Oliviers » songe-t-il, « le cœur serré » (p. 207 - et la référence est alors la Passion du Christ. Il est significatif de retrouver associées au moment crucial de l'initiation la référence au Christ et la référence au Graal qui accompagnait la « geste » d'Allan.

Allan connaît à son tour la tentation de la chair : devant le corps offert de Christel, il s'écrie : « Je pourrais en profiter, savez-vous » (p. 213). Mais il sait ce qui lui arrivera s'il y cède. C'est ainsi qu'il faut interpréter cette réminiscence obscure d'un poème de jeunesse - « Si je me lève et si je marche auprès de cette femme endormie, avec cette langue tirée et ces gestes de somnambule qui me dénoncent, malgré moi je chercherai à mon côté la coûteuse blessure qui m'a fait si pâle... » (p. 210) - comme une prémonition du « réveil » qui l'attend s'il fait l'amour avec Christel et s'endort auprès d'elle. Ainsi arrête-t-il « d'une main hagarde » Christel qui dénoue sa ceinture, évitant leur perte à tous les deux (p. 213).

Au contraire de Jacques, Christel participe pleinement à cette « veille héroïque » aux côtés d'Allan. Elle va « traverser » la nuit en sa compagnie (elle doit ce privilège d'être guidée par le « maître » en personne durant le rite de passage à leur amour réciproque qui la place au-dessus des autres) et subir à son tour, comme Gérard et Henri précédemment, la tentation de la mort sous la forme de ce verre empoisonné qu'Allan élève devant elle. Christel « s'approcha lentement, fascinée, les yeux fixes, nous dit le récit. Des secondes passèrent. La main de Christel, son bras se mirent à trembler d'un mouvement convulsif, autonome (...) elle luttait contre une tentation démesurée » (p. 218). Puis Allan repose le verre loin d'elle et, exactement comme Henri, « soudain réveillée, elle ouvrit les yeux... », revenant à la lumière, déjà loin d'Allan, déjà hors de la nuit. A l'« allez maintenant » de Dolorès à Gérard répond le « laissez-moi » d'Allan à Christel.

Christel reverra le jour. Allan, lui, au contraire des initiés, ne « traversera » pas la nuit : il va se fondre avec elle (tant il est vrai que la nuit est, au plan symbolique, isotope de la mort). Pendant leur dialogue, Christel l'a senti « gagner déjà une issue

secrète, fuir cette chambre mal close, s'adosser à la nuit dissolvante» (p. 215); deux pages plus loin, on l'a retrouvé « une fois de plus grandissant, s'adossant, se fondant dans cette nuit complice » (p. 217). Parce qu'Allan, déjà initié (lors de sa veillée funèbre au collège et de ses veilles dans les églises), postule ici à l'initiation suprême, c'est-à-dire à la mort physique (confer le jeu de mots de Platon « mourir, c'est être initié »), l'épreuve de passage ne prend pas pour lui la forme de la « descente aux Enfers » mais celle de la « montée au ciel ». Car c'est bien à une ascension par le sacrifice ultime que le convie le décor de la dernière scène, « les grandes coupoles de lumière » des arbres qui « montaient comme des gradins de rêve vers cette nuit sacrée, encensées de la fumée bleue des sacrifices» (p. 209). Et Allan, résistant à la tentation de « se coucher» devant l'obstacle, affrontera debout l'approche de la mort.

5. Le roman s'arrête sur cette « nouvelle naissance» des postulants (Gérard, Henri, Christel), l'échec des non-initiés (Irène, Jacques), et le sacrifice d'Allan.

Ce que cette initiation a apporté aux postulants est évoqué très allusivement sous la forme de cette « Bonne Nouvelle » proclamée par Allan: « Vous verrez comme vous serez délivrée, aérée - comme tout sera en ordre. Vous verrez, Christel, comme la vie sera bonne et meilleure, quand je serai mort» (p. 218). Une vie meilleure, voilà donc le gain que procure le premier degré de l'initiation. Et le degré suprême, celui que vit Allan, qu'apporte-t-il ? N'est-ce pas l'immortalité, qui se trouve lui être implicitement conférée par le fait qu'on l'amalgame au Christ et à Lohengrin ? On notera que le texte élude soigneusement sa mort, par des procédés rhétoriques (la périphrase « sa dernière heure» et la personnification qu'elle subit) visant à donner au lecteur cet « obscur sentiment d'incertitude» quant au dénouement sur lequel insistait le narrateur (p. 167). En outre, les dernières lignes privilégient la continuité au détriment de la rupture : la pendule, au cœur de la pièce, est le symbole même de cette continuité, que vient renforcer l'aspect familier du décor, où rien n'a changé par rapport à la dernière scène, et même à tout le récit (le bruit des vagues est une de ses constantes).

Je serais tenté, au terme de ce bref survol, et en tenant compte du fait que la même lecture est possible pour *Un Balcon en forêt* (et peut-être plus « rentable », tant il est vrai que ce n'est pas là où la portée initiatique est affirmée qu'elle est obligatoirement la plus décisive) de poser l'hypothèse que chaque roman de Gracq constitue une « variation» sur le thème de

l'initiation et de la Quête du Graal tels qu'il les envisage. Ne retrouve-t-on pas dans chaque roman le décor en grisaille de « somnolence qui rêve » du *Roi Pêcheur*, le même univers en sursis plongé dans une mystérieuse attente jamais satisfaite ? Ne voit-on pas se réincarner dans chaque roman la trinité Kundry/Amfortas/Perceval, suivant les mêmes mécanismes de condensation (incarnation de deux figures distinctes par un même personnage) ou d'essaimage (incarnation d'une même figure par deux personnages) que dans le rêve ? Grange, d'avoir aimé Mona, n'est-il pas marqué au côté de cette « coûteuse blessure » (à laquelle échappe Allan en congédiant Christel) qui fut causée à Amfortas par Kundry ? etc... Les analogies abondent, y compris dans le détail. La récurrence de ces thèmes, bien qu'en partie involontaire, dénote sans doute chez Gracq des préoccupations, un imaginaire qui nous le feraient rattacher, même s'il n'avait pas affirmé ce qu'il devait au mouvement (et Breton, de son côté, ce que le mouvement lui devait, à propos d'*Au Château d'Argon*, au courant surréaliste.

Mais cette hypothèse en soulève une autre : une écriture ne saurait être à ce point ressassante, presque obsessionnelle, « innocemment ». Il faut que Gracq attache à ce faisceau de thèmes une charge affective très forte, qu'il représente un élément « indépassable » de son vécu pour éprouver ainsi le besoin, sans cesse, de le remettre « en scène ». Aussi, exhumer le thème initiatique, la Quête du Graal comme noyau de l'œuvre de Gracq ne se justifie, à mon sens, que si on en apprécie à la fois les raisons et la portée, que si, en d'autres termes, on opère à partir de ces constantes thématiques (et fantasmatiques) une lecture *psychanalytique* du romanesque gracquien.

Université Paris III.

LE LEXIQUE "TRADITIONNEL" D'ARCANE 17

Suzanne LAMY.

Si, à propos *d'Arcane 17* d'André Breton, ce sont les angles conjoints de l'hermétisme et de la poésie¹ qui m'ont retenue, c'est qu'il m'est apparu de façon nette que l'ésotérisme jouait dans ce texte un rôle primordial. Non seulement comme source principale, mais comme champ analogique et ressort structurant du texte. Il n'était pas question de m'en tenir à une recherche de sources quand on sait combien ce type de travail pratiquement infini donne des résultats approximatifs et n'aide guère à une connaissance intime de l'œuvre. Mais d'une étude attentive *d'Arcane 17*, il est vite ressorti que certains écrits et objets appartenant à la Science sacrée avaient participé à la confection du texte, en constituaient comme les fils de trame.

Ce réseau de relations très serrées et très complexes que le texte entretient avec l'hermétisme m'a amenée à m'intéresser au lexique «traditionnel» *d'Arcane 17*. C'est à ce niveau que l'ésotérisme se dévoile au lecteur de la façon la plus immédiate, la plus évidente. En toute logique, quelques pages de mon étude lui ont été consacrées et la thèse déposée à l'Université de Montréal² a été complétée d'un glossaire de noms communs, noms concrets pour la grande majorité. C'est un condensé de ce glossaire que je présente ici aujourd'hui, glossaire qui a été établi pour montrer combien la flore, le bestiaire, le lapidaire et de nombreux éléments du texte, comme les couleurs et les chiffres, doivent à l'ésotérisme et rejoignent, en nombre de cas, les figures récurrentes de textes, de gravures ou d'objets éso-

tériques. Il est clair que les recoupements entre le texte de Breton et le domaine hermétique sont beaucoup trop nombreux pour être dus au hasard. Loin de moi l'idée de faire de Breton un initié au sens fort du terme, mais plutôt le désir de mettre en valeur l'existence et la portée de ces emprunts lexicaux à l'ésotérisme et plus particulièrement à l'alchimie.

La plupart des mots qui ont été relevés ici figurent d'ailleurs dans les autres écrits de Breton, confirmant la fidélité de Breton à lui-même. Dans le glossaire déposé à l'Université de Montréal, j'ai cité quelques textes de Breton dans lesquels se retrouvent certains termes qui lui sont particulièrement chers comme *l'agate, l'aigle, l'aile, l'aigrette, l'hermine, l'ibis, la fougère, la rosée, la rose...* Cette récurrence de mots a été présentée à titre indicatif, dans l'espoir d'orienter quelque chercheur éventuel vers une étude d'ensemble du vocabulaire de Breton, comme cela a déjà été fait pour d'autres écrivains.

La preuve de l'appartenance de nombre de termes à l'ésotérisme est faite par le glossaire, mais, pour pénétrer plus avant dans le texte, il peut être profitable de s'interroger sur les implications de tels emprunts.

Dans *Arcane 17*, ce vocabulaire occupe une fonction de *substrat* (au sens philosophique du terme : *support, substance*), ce qui donne au texte une coloration bien particulière, « traditionnelle » au sens de « issu de la Tradition ». Par le fait même, la présence de ces mots concourt à l'unité paradigmatique et thématique de ce texte d'apparence si dispersée et si multiple, dominé par l'irrationnel et le merveilleux.

Que Breton utilise certains termes de ce domaine pour leur *valeur analogique*, aucun doute. Il n'agit pas autrement que lorsque nous employons un mot dans un sens figuré ou métaphorique, à l'intérieur d'un contexte particulier, afin d'agrandir et d'enrichir nos possibilités d'expression. Ainsi, Breton qualifie-t-il « l'Attraction passibnnelle » de Fourier de « pierre philosophale »⁴. Ces déplacements de termes d'un registre à l'autre rendent compte des désirs les plus profonds des êtres puisqu'ils s'imposent spontanément à l'esprit. C'est dire la très grande attention qu'il faut leur accorder.

La *valeur poétique* de ces termes, sortes de figures internes enfouies dans le subconscient, peut avoir partie liée avec le halo d'imprécision qui les entoure. Breton profite de la densité de ces mots et aussi des contours mal définis qu'ils ont auprès de lecteurs ignorant tout ou presque de ces sciences tenues pour suspectes par l'Université. Domaine qui n'en a pas moins fécondé certains écrivains et non des moindres, Hugo, Balzac, Goethe, Novalis, Nerval, Huysmans. Baudelaire, Rimbaud, Artaud, tous plus ou moins férus d'occultisme et qui ont souvent servi de relais entre l'ésotérisme et Breton. Très au fait de la chose littéraire, Breton sait que la poésie vit de suggestion, de

mystère et de sens suspendu. Ainsi ne craint-il pas d'assumer certaine part d'ignorance, à propos de la métapsychique par exemple: « je suis loin d'être rompu au vocabulaire que réclame un auditoire spécialisé »⁵ avoue-t-il.

Certains signifiants, absolument irremplaçables, comme dans toute poésie qui mérite son nom, renvoient directement au « faire » du poète, à l'activité poétique propre à Breton. Pour éclairer la présence de certains termes, en particulier pour *le souci*, *le serpolet*, *la capucine*, *l'hirondelle*, *l'escarpolette*, il fallait, de signifiant en signifiant, de maille en maille, reconstituer le filet cohérent et résistant constitué par ce vocabulaire. Les résonances multiples, les connotations à la fois ésotériques et/ ou littéraires dont ces termes sont chargés, m'ont entraînée dans des recherches systématiques. L'exploration a été longue: l'obscurité et la nuit font partie de la Science hermétique, tout comme le travail du poète qui, pour Breton, est du même ordre que celui de l'alchimiste.

« L'alchimie du verbe », préconisée par Rimbaud, n'est-elle pas à prendre « au pied de la lettre »⁶ ? Ainsi l'un et l'autre, le poète et l'alchimiste sont provoqués par la matière qui les guide bien plus qu'ils ne la dominent. Il faut penser ici à un travail du langage puisque les mots de ce vaste ensemble, déposés dans la mémoire de Breton, y germent comme des matières susceptibles de transformation, mises en effervescence par la disposition mentale du poète, par son écoute à la fois vacante et alertée. Ce que j'avance là se trouve parfaitement illustré par la série métaphorique « seins-hermine-cri-charbon-bouche »⁷ où les termes riches de forces en puissance deviennent des corps en expansion. De cette expérience du poète, rien ne peut donner une meilleure idée que l'extraction du « spiritus mundi » opérée par l'alchimiste, la « materia prima » étant l'équivalent des mots couchés dans le dictionnaire ou réduits à l'utilisation prosaïque et univoque qu'ils ont dans le langage courant. Matière qui ne demande qu'à accéder, grâce au poète, à une existence d'une autre nature, d'une autre fécondité. Au lecteur exigeant et passionné de s'engager à son tour dans cette forêt dense et touffue, s'il tient à ce que son cheminement soit fructueux.

Université de Montréal.

NOTES

1. Suzanne Lamy, *André Breton, Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 265 p.
2. *Ibid.*, pp. 123-125.
3. Suzanne Lamy, *L'écriture convulsive d'Arcane 17, discours, intertextualité, polysémie*, Université de Montréal, 1976, 556 p. Un glossaire des noms propres figure aussi dans les appendices de la thèse.
4. André Breton, *Ode à Charles Fourier, commentée par Jean Gaulmier*, Paris, Klincksieck, 1961, p. 73, et Jean Gaulmier, p. 93, note 45.
5. André Breton, « Lettre à Robert Amadou », *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 38.
6. André Breton, *Second manifeste*, Paris, J.J. Pauvert, 1962, p. 206.
7. André Breton, *Arcane 17 enté d'aujourd'hui*, suivi de « André Breton ou la transparence » par Michel Beaujour, Paris, U.G.E., (10/18), 1965, p. 66 : « ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri, aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur bouche hurlante ».

GLOSSAIRE DES NOMS COMMUNS D'ARCANE 17

acacia, p. 74, p. 96, p. 102.

Arbre sacré d'Égypte, l'acacia rappelle le rameau d'or que portaient les initiés d'Eleusis. Selon les occultistes, il est un symbole de résurrection et d'immortalité. Quand l'acacia réapparaît à la fin du texte, sa couleur indique que la phase ultime est accomplie. La vertu secrète du vert réside dans le fait qu'il contient le rouge : « la fertilité de toute œuvre, selon les alchimistes, tient à ce que le principe igné - principe chaud et mâle - y anime le principe humide, froid, femelle. Dans toutes les mythologies, les vertes divinités du renouveau hibernent aux enfers où le rouge chtônien les régénère. Osiris le vert a été dépecé et jeté dans le Nil. Il ressuscite par la magie d'Isis la rouge ». (Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, p. 797).

agate, p. 33, p. 53.

L'agate figure dans le *Dogme et Rituel de Haute Magie* de Lévi (p. 135, note 1), à côté du cristal, du diamant et de l'émeraude. Dans «Matta», texte écrit en 1944, Breton établit un lien entre les « agates de Percé », la « conception hermétique du feu vivant, du feu philosophal » et « la lumière astrale » telle que définie par E. Lévi dans *l'Histoire de la magie*, comme agent universel des œuvres de la nature.

aigle, p. 31.

Présent dans *l'Apocalypse*, dans la *Table d'Emeraude* comme « le plus parfait abrégé du Grand Œuvre alchimique » (Canseliet, *Alchimie*, planche XXV), l'aigle « personnifie l'Air ou le Ciel et le côté élevé de ce signe dont l'ésotérisme consiste dans la sublimation de l'énergie sexuelle ». (Volguine, *L'Esotérisme de l'astrologie*, p. 143, cité par Jean Richer, *Géographie sacrée du monde grec*, p. 239, note 29).

aigrette, p. 53.

Du phénix, l'auteur a gardé le signe emblématique, l'aigrette. Le phénix en est « enrichi à merveille, luy faisant une teste tymbrée d'un pen-

nache royal et d'aigrettes impériales d'une touffe de plumes et d'une creste si éclatante qu'il semble qu'il porte ou le croissant d'argent, ou une étoile dorée sur sa tête ». (Fulcanelli, *Les Demeures philosophales*, p. 291). Jouant un rôle parent à celui de la huppe chez Nerval, où elle est l'incarnation de la voie spirituelle et de la transfiguration, l'aigrette, dont la richesse est remarquable au plan lexical (à la fois héron blanc portant un bouquet de plumes, ce bouquet lui-même et faisceau de rayons lumineux produit par une décharge électrique), l'aigrette apparaît toujours chez Breton aux moments d'exaltation.

ails, p. 6, p. 26, p. 31, p. 33, p. 66, p. 90, p. 94.

« Emblématiques de la volatilité » selon Fulcanelli (*Les Demeures philosophales*, p. 277), les ailes, comme les plumes, se rattachent à une « notion générale de légèreté spirituelle et d'élévation de la terre vers le ciel. « Le mot apparaît dans les moments de transe, en équivalence avec l'apparition de l'oiseau au moment du « couronnement de l'œuvre. » (Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 147).

aimantation, p. 28.

L'aimant est le « symbole de l'attraction cosmique, affective, mystique »; l'aimant était « pénétré des propriétés solaires d'Horus ». (Chevalier, p. 16). Au Moyen Âge, l'aimant et le diamant n'étaient qu'une même chose.

alouette, p. 10.

« Petit oiseau voisin de la farlouse », dit d'elle Fulcanelli. Il ajoute : l'alouette qui, pour les Gaulois, était un oiseau sacré, signifie « l'effervescence, la mousse ou l'écume de solutions dont les parties légères montent et viennent cristalliser à la surface ». (*Les Demeures philosophales*, p. 268, note 1).

amande, p. 52.

L'amande désigne « le fruit inclus dans le noyau » et symbolise l'essentiel caché au centre. Canseliet la compare à « la mouelle substantifique » dont parle Rabelais. (*Alchimie*, p. 76).

angle, p. 52, p. 94, p. 102.

« Terme de science hermétique » (Dom Pemety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 33); l'angle serait le reflet de la pierre angulaire par laquelle « s'effectue la sortie du Cosmos ». (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 300).

anneau, p. 64.

« Terme de philosophie Chymique, qui signifie les différentes liaisons des quatre éléments qui semblent faire une chaîne dont le mercure philosophal est le produit. » (Dom Pemety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 34). L'anneau figure le mystère résolu, la perfection atteinte; ici il renvoie au Doge qui célèbre des noces mystiques avec la mer au cours d'une cérémonie rituelle.

arbre, p. 99.

« L'arbre creux désigne l'arbre générateur [...]; il symbolise le fourneau dans lequel les alchimistes, après diverses opérations, fabriquaient la pierre qui, projetée sur n'importe quel métal, se transmuait en or. » (Chevalier, p. 60). Pour Fulcanelli, le « tronc volontairement mutilé », l'ébranchement est un signe de « retour à l'état primitif ou « réincarnation », retour temporaire pour une « régénération dynamique ». (*Les Demeures philosophales*, p. 264).

arc-en-ciel, p. 54, p. 93.

Symbole ascendant, « de l'union du ciel et de la terre » (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 384-386), l'arc-en-ciel est à rapprocher de l'arche, du pont, de l'arc. Selon Guénon, il se fragmente en « pierreries » (p. 385), produisant par le fait même une abondance de cristaux.

arche, p. 35, p. 53.

Symbole des plus riche, l'arche est « un résumé hiéroglyphique de tout le dogme cabalistique » (Lévi, *Dogme et Rituel de Haute Magie*, t. II, p. 296); elle est le symbole d'alliance, le lieu qui, situé à l'écart, renferme la connaissance et les germes du monde futur.

aubier, p. 100.

Terme privilégié par Breton, parce qu'il s'oppose à l'écorce qui relève du monde des apparences.

aurores boréales, p. 51.

« Les couleurs de l'aurore boréale qui m'avaient été, comme à beaucoup d'autres, un sujet d'exaltation dans l'enfance, s'étaient, le 5 février, singulièrement ravivées pour moi à la lecture de cette confidence de Lichtenberg : « Autobiographie : ne pas oublier qu'une fois j'écrivis la question : qu'est-ce que l'aurore boréale ? la glissai au grenier de Graupner, avec cette adresse, à un ange, et me glissai, tout timide, à la recherche de mon billet le lendemain matin. Oh ! s'il eût pu s'être trouvé un farceur pour répondre à mon billet ! » (André Breton, *Trajectoire du rêve*, pp. 56-59). Élément rattaché à l'origine polaire de la Tradition.

automne, p. 59, p. 64.

La saison de l'automne dans laquelle se situe la dernière partie du texte rappelle qu'à Eleusis, « les grands mystères » se célébraient à l'automne, ce qui les fait correspondre à l'arc nocturne », saison pendant laquelle le Sage « entretient le yin » (Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 158).

avoine, p. 6.

L'avoine est considérée comme « la plante de Dieu (Paul-Yves Sébillot, *Le Folklore de France*, t. II, p. 3); pour d'autres commentateurs, l'avoine ne jouit pas d'une bonne réputation; « chez les Romains », il est même question de « l'avoine du Diable » (Angelo de Gubernatis, *La Mythologie des Plantes* ou *Les Légendes du règne végétal*, p. 31). Pour Marquès-Rivière (*Amulettes, talismans et pantacles*, p. 248), elle est la plante de la Lune.

balai, p. 52, p. 53.

Dérivé de la fourche de Satan ou de la verge de Moïse, le balai « est pour la sorcière l'accessoire qui lui permet de se rendre au Sabbat », c'est « la monture du Diable, l'équivalent des bottes de sept lieues de l'ogre ». (Givry, *Le Musée des Sorcières, mages et alchimistes*, p. 47).

baumes, p. 101.

Les gommés odorantes, les resmes, « la cire » (p. 101 *d'Arcane 17*) font partie des matières employées dans les œuvres magiques ». (Robert Ambelain, *Dans l'ombre des cathédrales*, p. 277).

bête blanche, p. 25.

Cette bête rassemble les visons blancs, la martre, les hermines présents dans le texte, bêtes dites lunaires parce qu'elles dorment le jour

et qu'elles sont liées à la régénération par la mort, à cause d'Osiris transformé en lièvre, tel qu'il figure sur les planches alchimistes. (Canseliet, *Alchimie*, planche XXXVI).

bloc de lumière, p. 27, p. 28.

Symbole de l'androgynie primordial, ce bloc de lumière, selon la Tradition, figure un « achèvement », un « accomplissement », un équivalent de la pierre philosophale. (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 290).

boue, p. 21, p. 56.

« Symbole de la matière primordiale et féconde », la boue peut apparaître comme un processus d'involution. (Chevalier, p. 121).

capucine, p. 59.

La capucine symbolise le feu de l'amour dans le langage des fleurs, selon les flores populaires.

caribou, p. 66.

Comme tous les cervidés, le caribou entre dans « le symbolisme général de la lune », au même titre que les biches et les gazelles du *Cantique des cantiques* (Chevalier, p. 643).

carrés, p. 102.

Placé comme un carré d'aplomb, le quadrilatère représente le quaternaire passif ; placé en losange, le quaternaire actif. Les deux carrés, complémentaires, composent une figure géomantique. Ils représentent la réunion des quatre éléments, du fixe et du volatil, donc la synthèse. Les carrés apparaissent toujours au cours de la phase de reconstruction. Du carré, les pythagoriciens et les platoniciens ont fait le symbole de la divinité et de la perfection.

endre, p. 25.

« Matière après qu'elle a été en putréfaction; parce qu'alors elle semble de la cendre, et que de cette cendre doit sortir le soufre philosophique. » (Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 70).

charbon, p. 14, p. 66, p. 71.

Symbole de l'énergie occulte, « presque tous les philosophes disent que leur feu n'est point un feu de charbon [...]. Il faut du *charbon*, mais dans un temps seulement, celui de l'épreuve ». (Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 75. « La gemme rutilante du Grand Œuvre est *l'escarboucle des Sages* (carbunculus, petit charbon). Le charbon désignant « le pain eucharistique », il n'y a pas lieu de s'étonner de voir sur la Gravure et texte de *Symbola aurea mensae* (planche XXXV) à côté du prêtre officiant, la Vierge allaitant son enfant. (Canseliet, *Alchimie*, p. 179); le charbon est l'une des apparences que peut prendre la pierre philosophale. « Le petit charbon pouvait bien, après tout, être couleur de feu... » (Caron et Hutin, *Les Alchimistes*, p. 70).

chas, p. 52.

Homologue du symbole de la porte étroite dans le texte évangélique (saint Matthieu, XIX, 24), la libération mentale figurée par cette image correspond dans la Tradition au fil passant dans le trou de l'aiguille qui indique « le passage par lequel s'effectue la sortie du cosmos », le but que l'être doit atteindre pour être finalement « délivré », des liens de l'existence manifestée. (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 341).

chat noir, p. 52.

Animal occulte féminin, le chat noir se retrouve dans les contes parce qu'il a été divinisé par l'Égypte. De lui, Fulcanelli dit que c'est son caractère qui le rend « vivant objet d'art », ami du Mystère, de la Nuit, de la Lune, du Poète et du Magicien. (Ambelain, *Dans l'ombre des cathédrales*, p. 246).

chauve-souris, p. 67.

Animal impur, « symbole de l'idôlatrie et de la frayeur » (Chevalier, p. 181), la chauve-souris figure dans le bestiaire alchimique, Typhon, le frère ennemi d'Osiris portant des ailes de chauve-souris.

cœur, p. 72, p. 91, p. 93, p. 97, p. 98, p. 121.

Le « cœur » résume la voie élue par le narrateur, par opposition à la voie rationaliste. (Voir urne).

coffre, p. 11, p. 98, p. 99.

Le symbolisme du coffre s'appuie sur deux éléments : le fait qu'on y dépose un *trésor* [...] et le fait que l'ouverture [...] soit l'équivalent d'une révélation. (Chevalier, p. 218).

colliers, p. 30.

Parmi les objets sphériques de petite taille (grains de sable, larmes, gouttes de rosée), les perles rappellent « chaque état d'existence que le fil traverse diamétralement, de façon à constituer l'axe qui joint les deux pôles de cette sphère », chaque état pouvant « être représenté par une série de sphères enfilées à la façon des perles d'un collier ». (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 368).

colline, p. 59.

Substitut de la montagne, la colline en filiation avec la montagne sacrée primordiale, participe de par son identification à la fée Mélusine, au « symbolisme de la transcendance [...] et au symbolisme de la manifestation ». Elle figure aussi « le progrès vers la connaissance ». (Chevalier, p. 519). C'est aussi l'équivalent du fourneau des philosophes, de l'union du mâle et de la femelle.

compas, p. 102.

Entre le compas et l'équerre, le poète, comme l'initié, se trouve dans la « Chambre du Milieu », c'est-à-dire entre le Ciel et la Terre, au Centre du cosmos où se tient l'Homme véritable. (Hervé Masson, *Dictionnaire initiatique*, p. 198.) Symbole du dynamisme constructeur, le compas qui évoque l'esprit, allié à l'équerre qui ordonne à la matière, figure l'équilibre des forces des deux plans, matériel et spirituel, de la même façon que les deux triangles du Sceau de Salomon et que l'Etoile flamboyante. Mais pour Fulcanelli, « le compas renferme un secret » (*Les Demeures philosophales*, p. 328).

coquille, p. 52, p. 93.

Symbole typiquement féminin, la coquille participe du symbolisme de la fécondité et de l'initiation puisqu'elle est la marque que le pèlerin trouve sur la voie du lieu saint.

corbeau, p. 88.

Signe de la matière en putréfaction.

corde raide, p. 89.

La corde raide figure l'union des « deux états différents de l'être, dans un rapport correspondant à ceux du ciel et de la terre » tels qu'ils sont

évoqués par l'échelle des Philosophes (Canseliet, *Alchimie*, p. 42). Le rétablissement s'inscrit dans la thématique de la haute voltige, du sens ascendant, irréversible, comportant des dangers, « tout retour en arrière constituant un danger à éviter ». (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, pp. 345 à 402). Dans les traités alchimiques, la corde apparaît sur les illustrations à l'achèvement du processus.

coupe, p. 121.

Ici comme dans l'Égypte ancienne, « le vase est l'hiéroglyphe du cœur humain » (Chevalier, p. 218); il symbolise « l'essence d'une révélation », comme la coupe du Graal.

cristaux, p. 72.

Le cristal, par sa transparence, est à mettre en rapport avec le verre qui est aussi « l'œuf ou vase philosophique », appelé aussi « Prison du Roi » (Dom Pemety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 264). Il représente aussi le « plan intermédiaire entre le visible et l'invisible ». (Chevalier, p. 257).

crocodile, p. 96.

Chez Plutarque, le crocodile est le symbole des contradictions, les crocodiles « redoutent ou bien, par Zeus, respectent la Déesse ». (Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 70). Pour les hermétistes, le crocodile est un « symbole de la matière de leur œuvre; parce qu'il vit sur terre et dans l'eau, et aussi que leur matière est aussi eau et terre alternativement ». (Dom Pemety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 96).

croissant et crosse de la lune, p. 94, p. 100, p. 88.

Le croissant a les mêmes qualités que la lune, c'est un signe céleste, d'usage talismanique; il figure même « une équation métaphysique » (Marquès-Rivière, *Amulettes*, p. 353). Selon qu'elle est simple ou double, la lune indique les différents états du métal dans l'opération alchimique (Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales*, p. 99).

cube noir, p. 73.

Représentant la quintessence, le cube se rapporte à la pleine réalisation des possibilités impliquées dans un certain état (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 126).

cuivre, p. 26.

Vénus est « identifiée avec le cuivre » (Canseliet, *Alchimie*, p. 66) qui intervient dans la fabrication de certains sceaux du signe du Zodiaque à côté de l'or, de l'argent et du fer.

diamant, p. 72, p. 95.

« Symbole d'indestructibilité, d'invulnérabilité, de stabilité, de lumière et d'immortalité » (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, pp. 289-290), équivalent de « la pierre parvenue au blanc » (Dom Pemety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 110). En tant que carbone cristallisé, le diamant doit être mis en rapport avec le charbon.

danse, p. 64.

La danse est une « manifestation de la vie spirituelle » (Chevalier, p. 276).

eau, p. 28.

Symbole féminin des plus riches, l'eau apparaît sous de multiples formes dans le texte, fréquemment associée au soleil, homologue du feu.

Eau et feu sont les types des contraires comme couple fondamental de la création dans les traditions occultes.

écailles, p. 59.

Vues comme les « étoiles de l'Univers » (Grillot de Givry, *Anthologie de l'Occultisme*, p. 60).

éclair, p. 29, p. 55, p. 66.

Symbole de l'illumination au sens spirituel et intellectuel, l'éclair possède aussi « un pouvoir de destruction et de production dont la vie et la mort sont l'expression dans notre monde ». (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 331).

éléphants, p. 53.

Symboles de l'éternité et de la puissance souveraine, les éléphants figurent la faculté « de disposer de richesses inépuisables et de posséder la science infuse. Triple apanage dont découlent la prolongation illimitée de la vie humaine, ainsi que l'immense pouvoir de la richesse et du savoir conjugués ». (Canséliet, *Deux logis alchimiques*, p. 141).

encre, p. 12.

Lorsque la matière alchimique est noire, en état de corruption, « la dissolution deviendra noire comme de l'encre ». (Dom Pernety, *Fables égyptiennes et grecques*, t. II, pp. 135-136).

épervier, p. 97.

La connaissance, c'est l'épervier qui la possède, lui qui est l'oiseau emblématique d'Horus, le fils d'Isis et d'Osiris, celui qui, dans Plutarque, l'emporte sur tous les autres oiseaux» (*Isis et Osiris*, p. 160). Nourri de la légende du pélican et du mythe du phénix, l'épervier figure non seulement la plus haute connaissance mais aussi le sacrifice pour une vie régénérée.

épis, p. 100.

Dans les mystères d'Eleusis, l'épi de blé est l'emblème d'Osiris, symbolisant le cycle des morts et des renaissances.

escarpolette, p. 66.

Très près de la balançoire, « associée aux rites de la fertilité et de la fécondité, à cause de son mouvement d'alternance [...] identifié à celui du soleil que le Ris-Veda lui-même nomme escarpolette d'or ». L'escarpolette peut être considérée comme « un symbole d'amour ». (Chevalier, p. 87).

esprit, p. 28

Réminiscence peut-être de cet esprit présent dans *La Divine Comédie* où il signifie la partie la plus haute des facultés dans laquelle règne Béatrice. « Les Chymiques Hermétiques donnent encore ce nom à leur matière parvenue au blanc ». (Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 140).

étang, p. 88, p. 96, p. 97.

Symbole de la putréfaction féconde, l'étang participe à la « double image, l'une droite, l'autre renversée », par laquelle « les sages ont voulu exprimer ainsi la conception intelligente et la conception vulgaire de la même idée, le dieu de lumière et le dieu de l'ombre ». (Lévi, *Histoire de la Magie*, p. 28).

Etoile du Matin, p. 73.

D'un symbolisme très riche, elle est l'étoile du Berger qu'on appelle Vesper le soir et Lucifer le matin, noms divers de Vénus. Elle est « l'Étoile-la-plus-près-de-la-Lune », [...] elle est aussi l'Étoile Polaire, la Blanche étoile du Nord » (Ambelain, *Dans l'ombre des cathédrales*, p. 75). Par Sirius, il est fait allusion à Isis. « Pour les Egyptiens, les astres étaient des lampes allumées au firmament. Ils concevaient les dieux-étoiles de la même façon que certains pères de l'Église concevaient les anges chargés d'entretenir les feux du firmament ». (Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 78, note 2). L'étoile d'Isis est Sirius qui apparaît au premier mois de l'année égyptienne, mois qui s'appelle Thot. Cet astre est consacré à Isis, parce qu'il amène l'eau, son apparition coïncidant avec les premières crues du Nil. Pour les Egyptiens, « cette étoile était le principe de la génération dans le monde. Elle marquait le moment où Isis (l'Égypte) est fécondée par Osiris (le Nil) ». (Porphyre, cité par Meunier, *Isis et Osiris*, note 1, p. 184).

excrémentielles, p. 12.

Les excréments étaient « considérés comme *réceptacles de force*, [...] les significations de l'or et de l'excrément se rejoignent en maintes traditions ». (Chevalier, p. 342).

fleur, p. 14, p. 25, p. 30, p. 73, p. 74, p. 89, p. 91.

« Esprit enclos dans la matière » (Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 130), la fleur représente la quintessence.

feu, p. 14, p. 86, p. 94.

La rénovation par le feu est accomplie en correspondance avec la tradition hermétique, quand le passage par l'humide, principe générateur de toutes choses, a eu lieu.

folie, p. 17.

L'attitude de Breton à l'égard de ce qui est considéré comme « fou » est la même que celle de saint Paul dans le *Premier Epître aux Corinthiens* (ch. 1, v. 27), où il est dit que Dieu a choisi les choses qui sont folles selon le monde, afin de confondre les sages. Mais l'alchimie est aussi dite « science des fous ». Le « sujet des sages », c'est le « fou » du Grand Œuvre, « celui qui est en tête des 22 lames du Tarot », « symbole du très secret *mercure* », c'est-à-dire l'artisan secret du travail ». (Canseliet, *Alchimie*, pp. 140-141).

fouet, p. 11.

Dans la vision de l'Europe ensanglantée, ce fouet rappelle celui qui fait tourner « le globe » qui a « la tête en bas » quand la discorde règne. (Canseliet, *Alchimie*, planche III, *Typus Mundi*).

fougère, p. 66.

« Plante sacrée des croyances populaires celtiques » (Gubernatis, *La Mythologie des plantes*, t. II, pp. 143-144), à qui était attribué « le pouvoir de résister à tous les charmes magiques », la fougère est dotée de vertus spéciales quand elle est cueillie la nuit de la Saint-Jean, à minuit très précisément.

gelée blanche, p. 51.

Nommée parmi les « principaux symboles du but du premier œuvre » (Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 137).

grenade, p. 89.

Symbole de la volupté, susceptible de nuire au salut de l'être, la grenade est un symbole érotique dans le *Cantique des cantiques*. Emblème du soleil, la grenade rappelle qu'à Eleusis, les hiérophantes étaient couronnés de branches de grenadier au cours des Grands Mystères, mais la grenade restait interdite aux initiés parce qu'elle avait entraîné Perséphone à succomber à la tentation quand le « Roi des Ombres la lui avait offerte ». (Ghyka, *Le Nombre d'or*, T. II, p. 170).

griffon, p. 67.

Animal alchimique, représenté par une tête d'aigle et un corps de lion, le griffon réunit les deux pouvoirs temporel et spirituel, le fixe et le volatil. « C'est le gardien de l'or de l'Hyperborée. En alchimie, le griffon qui figure la matière des philosophes hermétiques initie l'adepte à l'art de concilier les contraires sans quoi l'œuvre est irréalisable ». (Masson, *Dictionnaire initiatique*, p. 223).

gueule, p. 56.

« Le serpent qui entoure le Monde est béni lui-même, car il relâche ses anneaux, et sa gueule béante aspire la fleur d'anxoka, la fleur soufrée, - la fleur éclatante du soleil » (Nerval, « Mémoires », *Aurélia*, p. 280). Pour la deuxième partie de la phrase, Nerval aurait utilisé Dom Pernety.

guirlande, p. 73.

La guirlande, associée au liseron, à la fougère et à la capucine évoque « le Paradis terrestre » [...] décrit comme un jardin », en opposition à la « Jérusalem céleste » [...] décrite comme une ville et avec un symbolisme minéral ». « La végétation représente l'élaboration des germes de la sphère de l'assimilation vitale, tandis que les minéraux représentent les résultats définitivement fixés, « cristallisés », pour ainsi dire, au terme du développement cyclique ». (Guénon, *L'Esotérisme de Dante*, p. 69, note 1).

hache, p. 89.

Rappelle la hache, symbole de puissance d'ordre matériel ou spirituel qui est posée en équilibre sur le sommet de la pyramide en pierre, figure équivalente de la pierre philosophale. (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, pp. 130-131).

harfang, p. 51.

A cette chouette blanche de l'Arctique, l'un des hiboux les plus impressionnants, se rattache le symbolisme des chouettes, le symbolisme de la couleur blanche et celui de l'oiseau.

herbes, p. 25.

Dans la Tradition, symbole de ce qui est revivifiant.

hermine, p. 66.

Le rôle emblématique de l'hermine souligné par Breton à propos de Raymond Roussel (*La Clé des champs*, p. 239) amène Breton à citer Fulcanelli montrant l'hermine « figurée à l'intérieur d'un petit enclos que limite une clai circulaire », telle qu'on la retrouve dans les armes d'Anne de Bretagne accompagnée de la devise « Plutôt la mort que la souillure » et dans laquelle on nous demande de reconnaître le « mercure second » ou « eau pontique » de l'alchimie ». Fulcanelli écrit : « L'hermine : image du mercure philosophique, signale la netteté absolue d'un produit sublimé, que l'adjonction du soufre, ou feu métallique contribue à rendre plus éclatant encore. [00] ». « Eau pontique des philosophes », c'est-à-dire : « mer repurgée avec son soufre », « eau de notre mer », aussi ce qu'il

faut lire « eau de notre mère, c'est-à-dire de la matière primitive et chaotique. [...] *L'hermine* pure et blanche apparaît ainsi comme un emblème expressif du *mercure commun* uni au soufre-poisson dans la substance du mercure philosophique ». (Fulcanelli, *Les Demeures philosophales*, p. 282).

hirondelle, p. 55.

Isis se transformait en hirondelle, la nuit, tournoyant autour du cerceuil d'Osiris et se lamentant en des cris plaintifs, jusqu'au retour du Soleil. Symbole de l'éternel retour, elle annonce la résurrection. (Chevalier, p. 407).

ibis, p. 88.

Animal sacré, consacré à la lune par les Egyptiens, l'ibis est le symbole de la renaissance puisqu'il incarne le dieu Thot, le dieu de la parole créatrice. « Cher à Hermès [...], parce que les plumes noires de ses ailes sont comparables au discours qui n'a pas été prononcé, qui se tient encore dans notre recueillement intérieur, et que ses plumes blanches sont le symbole du discours proféré, entendu, de ce discours qui est le serviteur et le messager de la parole intérieure. D'autre part, quand l'ibis ramène sa tête et son cou sous ses ailes, il prend alors la figure d'un cœur et c'est par un cœur que les Egyptiens représentaient hiéroglyphiquement l'Égypte. (Elien, cité par Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 218).

iceberg, p. 56.

Signe du monde des apparences qui ne révèle qu'une infime partie du tout.

île, p. 5.

Lieu réel que l'île Bonaventure, mais symbolique du lieu d'élection, en concordance avec le symbole de l'île comme centre spirituel et plus précisément primordial, comparable à l'île de la Quête du Graal. L'île est aussi « l'image mythique de la femme, de la vierge, de la mère ». (Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 274).

lac, p. 60.

« Œil de la terre, [...] le lac symbolise les forces permanentes de la création ». (Chevalier, p. 447).

lande, p. 67.

Endroit où se réunissaient les sorcières pour le sabbat. La lande évoque aussi la Bretagne, pays d'élection pour Breton, pays celtique, pays natal du grand-père de Breton auquel l'auteur aurait été attaché. Mot présent dans Michelet à côté de la sorcière.

lessive, p. 32.

Phase de l'opération alchimique. La lessive est aussi présente dans le folklore breton par les « lavandières de nuit ». (Sebillot, *Le Folklore de Bretagne*, pp. 239-240).

lin, p. 100

Les vêtements des prêtres d'Isis étaient de lin, « emblème parfait de pureté ». Il « passe pour une des plus excellentes productions de la terre [...], on l'emploie à recouvrir les choses sacrées ». (Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 97, p. 29).

liseron, p. 73.

Avec le myosotis, le souci, la rose, la capucine, le liseron fait partie de la flore traditionnelle, bien connue au Moyen Âge, comme les simples,

les fleurs les plus courantes de la vie rurale, fleurs dites de « jardin de curé » qui ne demandent pas de soins. Liées aux présages, aux consultations par le souffle, ces plantes souvent dotées de vertus médicinales, s'inscrivent dans tout un rituel de la cueillette, du porte-bonheur, de la magie.

lune, p. 100.

Le voile tissé d'étoiles, le croissant de lune à la jonction des cuisses sont les attributs de la jeune femme Isis qui figure sur la planche alchimique représentant la *Table d'Emeraude* d'Hermès. Cependant, sur la planche, la jeune femme est nue et le voile, sans recouvrir son corps, part du soleil et de la lune posés à l'endroit de son cœur. (Canselier, *Alchimie*, planche XXV), alors qu'à la jonction des cuisses est placé horizontalement un croissant de lune. Le déplacement effectué par Breton à partir de la planche alchimique est minime. Le croissant figure les « attributs d'Isis, d'Artémis ou de Diane, de Séléné, Phoebé ou la Lune, l'emblème spagyrique de l'argent et le sceau de la couleur blanche ». (Fulcanelli, *Les Demeures philosophales*, p. 193). Le fait que la lune possède le « double caractère » de l'Androgynat, « tantôt comme fécondante, tantôt comme fécondée », explique « l'influence des mythes lunaires sur le symbolisme du feu ». (Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 62).

lynx, p. 95.

Le lynx est connu pour sa vue perçante, sa capacité à traverser les corps opaques. Dans le bestiaire du Moyen Âge, il est connu comme le symbole du Christ omniscient.

marmites, p. 51.

Allusion au chaudron que possédait toute sorcière pour ses concoctions. C'est « en lui que certains auteurs font consister l'essence du sabbat ». (Givry, *Le Musée des sorcières, mages et alchimistes*, p. 71).

myosotis, p. 65.

Certaines plantes ont servi, à l'instar de pierres, de supports talismaniques dans la Tradition. Chaque planète avait ses plantes, le Soleil : le souci et le tournesol; la Lune : le myosotis, le trèfle, l'avoine, l'iris; Vénus : la rose, le myosotis; Mercure: l'acacia; Mars : la fougère; Saturne: la fougère mâle, l'ellébore, le datura, le lierre, le peuplier. (Marquès-Rivière, *Amulettes*, pp. 248-249). Selon Jean Richer, le myosotis « réfléchit la lumière du soleil ». (Nerval, *expérience et création*, p. 24). Breton se serait-il souvenu de la Fleur bleue qui symbolise l'amour dans *Henri d'Ofterdingen* et de la fleur liée à l'Etoile dans *Aurélia* et qui est bien le myosotis ?

neige, p. 6

La neige est le symbole du magistère au blanc.

noir, p. 8, p. 11, p. 14, p. 73, p. 106, p. 109.

Bien que le texte n'épouse pas l'ordre de l'opération alchimique, le narrateur, comme l'alchimiste qui observe « la lente succession des insensibles nuances du prisme philosophal » (Canselier, *Alchimie*, p. 148), rend compte du passage d'un état à l'autre, de l'obscurité à la lumière par les variations dans les teintes au cours de la transmutation. Le bleu est le signe du travail en train de s'accomplir, naturellement lié à l'eau et à Elisa. Pour la Tradition, il représente « la plus profonde [...], la plus immatérielle des couleurs », il exprime un « climat d'irréalité ou de surréalité - immobile, le bleu résout en lui-même les contradictions, les alternances - telle celle du jour et de la nuit qui rythment la vie hu-

maine ». (Chevalier, p. 11). (Dans *Arcane 17*, voir pages 6, 11, 22, 23, 52, 56, 58, 96.)

Quant au vert (pages 87, 95, 96), il est l'homologue du vert de la Tradition, symbole « bénéfique, associé à une connaissance profonde, occulte des choses et de la réalité ». (Chevalier, pp. 796-797).

Comme les couleurs qui se « succèdent dans *l'œuf philosophique* », dans « le lent défilé des nuances vers la plus noble teinte » (Canseliet, *Alchimie*, p. 251), la soie « arc-en-ciel » (p. 54) et « les colliers d'irisation » (p. 30) témoignent des transformations multiples et subtiles. Le blanc, marque des initiés supérieurs de *l'Apocalypse*, figure dans la Tradition la lumière d'ordre pré-extatique. (Voir pages 6, 7, 25, 32, 51, 53, 89, 121.)

Quand a lieu « la séparation, sans bavure, de l'absolue blancheur avec le noir intense », « l'Etoile apparaît », dit Canseliet (*Alchimie*, p. 66). La Nuit lumineuse qui prépare l'apparition de l'Etoile (p. 73) est aussi transparente que le prisme des alchimistes (p. 72).

noisette, p. 52.

« Fruit du coudrier, arbre de la fertilité, mais aussi lié au diable » (Chevalier, p. 241).

nombre d'or, p. 34.

Allusion à l'harmonie qui a prévalu pour la construction de l'arche de Noé, selon l'enseignement que Noé reçut de Dieu et d'après les proportions les plus justes entre l'homme et le monde, de quelque angle qu'on les examine. Toute une philosophie et une esthétique qui relèvent de Pythagore mais d'assez loin, sont fondées sur ce « nombre d'or » qui joue un rôle unificateur entre les sciences et relie la musique à la géométrie. (Sur le nombre d'or, voir Guénon, *L'Esotérisme de Dante*, p. 15; MatHa C. Ghyka, *Le Nombre d'or*; Dr. Allendy, *Le Symbolisme des nombres, essai d'arithmosophie*.)

nudité, p. 74.

La nudité de la jeune verreuse peut indiquer que la simplicité et la pureté de l'état primordial ont été sauvegardées. (Chevalier, p. 339) : « Cette jeune fille nue est dans un état de réceptivité parfaite et elle ne garde pour elle rien de ce qu'elle a reçu. L'eau qui s'écoule de ses vases, ouverts par le haut puisque c'est par là qu'ils ont reçu les influences célestes, [...] est bleue comme ses cheveux et elle va rejoindre, sans s'y mêler réellement, une eau également bleue, ou arroser la terre aride. N'est-ce pas faire participer du caractère céleste les éléments matériels que sont l'eau et la terre ? Intercommunication de mondes différents, âmes unissant l'esprit à la matière, *passage à l'évolution orientée*... l'Arcane 17 présente un symbolisme de création, le centre originel d'un univers. L'Arcane 17, avec sa flore et ses eaux, est un symbole de la *création*, non point achevée et parfaite, mais en voie de se réaliser. Elle indique un mouvement de formation du monde et de soi-même, un retour aux sources aquatiques et lumineuses, aux centres d'énergie terrestres et célestes ».

odeur, p. 87, p. 88.

D'abord caractéristique de l'Œuvre au noir, l'odeur devient le signe de la quintessence.

œil, yeux, p. 23, p. 29, p. 30, p. 31, p. 92, p. 93, p. 97.

Le pouvoir accordé à l'œil d'Elisa est à mettre en rapport avec l'œil de l'épervier, oiseau emblématique d'Horus, dont le symbolisme est en relation avec le *cœur* du Monde (Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, p. 79). L'œil d'Horus qui lui avait été arraché par Seth (Typhon), le frère jaloux d'Osiris qui a ourdi la mort d'Osiris, lui a été rendu et à

son tour il le rend à Osiris. Parallèlement le dieu d'Héliopolis, identifié au soleil, possédait un œil, l'œil de Rê, le Soleil. Celui-ci, qui était primitivement l'Etoile du Matin, a été aussi par la suite rapproché d'Osiris, régénéré par son fils. Ce n'est que plus tard que l'on songe à voir dans les deux formes de l'œil tantôt le Soleil, tantôt la Lune. On ne manquera pas de mettre l'enlèvement et la restitution de l'œil d'Horus en rapport avec les deux phases de la Lune [...]. L'œil est féminin en égyptien, mais le nom d'Osiris signifie peut-être « le siège de l'œil ». Le thème sur lequel se fonde le mythe de l'œil est l'alternance entre les deux phases où après une phase d'effacement, l'œil peut à nouveau remplir sa fonction, tout en gardant la trace de « la lutte entre les puissances des Ténèbres et l'Astre lumineux. De la lutte perpétuelle entre ces deux puissances adverses, mais en même temps complémentaires, résulte l'équilibre de l'Univers ». (*Mythologies de la Méditerranée au Gange*, pp. 38-40).

oiseaux, p. 5.

Pris comme « symboles des états supérieurs de l'être » (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 75), les oiseaux, dans le texte, sont liés de très près à Elisa qu'ils prolongent et que parfois ils incarnent.

or, p. 12, p. 54, p. 74, p. 75.

Pour les philosophes, l'or est principe de fixité, l'or habituel étant une matière morte. La matière fixe de l'œuvre contient « l'or vif » caché et comme en prison, l'or qui est principe de vie.

partition, p. 59.

Les « textes alchimiques orientaux et occidentaux représentent autant de variations subtiles sur un thème unique ». Le nom d'« Art de Musique » a souvent été donné à l'alchimie traditionnelle, et les traités alchimiques sont plus « proches d'une conception musicale que de l'exposé d'un système philosophique ». (Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 65).

perle, p. 22.

« Symbole lunaire lié à l'eau et à la femme », « symbole de spiritualisation de la matière [...], d'une perfection atteinte par transmutation ». (Chevalier, p. 593).

philtre, p. 25.

« Mercure philosophique, parce que c'est par son moyen qu'on sépare le pur de l'impur ». (*Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 378).

Pierre, p. 55.

« Dans la Tradition, la pierre occupe une place de choix. Il existe entre l'âme et la pierre un rapport étroit. La pierre et l'homme présentent un double mouvement de montée et de descente ». (Chevalier, p. 600). La Tradition veut aussi que la pierre « sous l'action conjuguée de l'artiste et de la nature, soit envahie totalement d'une vie aussi intense qu'insoupçonnée ». (Canseliet, *Alchimie*, planche XLV).

pierres fines, p. 89.

Alliées à la perle, aux bulles, à la pierre de lune, les pierres fines participent du symbolisme du minéral et de la transparence. Elles ont fait l'objet de cultes variés dans toute la Bretagne en dépit de toutes les interdictions.

pilier, p. 99, p. 100.

« En Egypte, Osiris était souvent représenté sous la forme d'un pi-

lier », « canal plutôt que support de la vie divine », pilier qui, selon la Tradition, est réchauffé et recouvert de la chaleur d'Isis. Il symbolise « le fluide magique qui est l'épine dorsale d'Osiris, [...] il exprime la relation entre les divers niveaux de l'univers et du moi, un lieu de passage entre ceux de l'énergie cosmique, vitale ou spirituelle, et un foyer d'irradiation de cette énergie ». (Chevalier, pp. 606-607).

plume, p. 25, p. 96, p. 121.

Symbole de sublimation, comme partie de l'aile, de réconciliation du bien et du mal par son origine.

poissons, p. 64, p. 68.

« Hiéroglyphe de la pierre philosophale dans son premier état, parce qu'il naît de l'eau et vit dans l'eau ». (Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales*, p. 142). Le poisson, dont le symbolisme en Egypte est ambigu, est associé à la restauration cyclique. C'est lui qui « guide l'arche pendant le cataclysme, qui marque la séparation entre deux périodes, passée et future ». (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 173).

prismes, p. 23, p. 69, p. 91.

Ce prisme est homologue du « prisme philosophal » qui révèle « les différentes teintes » manifestées au cours de l'opération alchimiste. (Canseliet, *Alchimie*, p. 148).

rayon, p. 22.

Comme le pont, le rayon unit des états entre eux. Il se présente souvent comme un « rayon de lumière », ce qu'il est ici. (Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 379).

rosace, p. 50.

Plusieurs occultistes ont établi que des symboles alchimiques figurent dans la rosace de Notre-Dame (Grillot de Givry, *Le Musée des sorcières, mages et alchimistes*, p. 406-407), mais pour Fulcanelli et Canseliet, c'est la rosace de la Sainte-Chapelle qui renferme les chapitres divers de l'*Apocalypse* et c'est le sceau de Salomon qui y « apparaît dans la splendide rose bleue » (Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales*, p. 43). Toutefois, la cathédrale tout entière ne serait qu'une « glorification muette, mais imagée, de l'antique science d'Hermès ». (Fulcanelli, p. 64). La rosace doit être mise en relation avec la rose, mais aussi avec la roue. La rose centrale des porches, au Moyen Age, se nommait *Rota*, la roue. Or, la roue (de l'éternel retour, roue du devenir) est « l'hiéroglyphe alchimique du temps nécessaire à la coction de la matière philosophale et, par suite, de la coction elle-même. La roue tourne grâce au feu des philosophes ». (Fulcanelli, p. 42). Breton a connu d'Ambelain (cité dans « Devant le rideau, *La Clé des champs*, p. 113), *Dans l'ombre des cathédrales*, ouvrage publié en 1939, dans lequel l'auteur étudie l'ésotérisme architectural et décoratif de Notre-Dame de Paris dans ses rapports avec le symbolisme hermétique. Ambelain y établit nettement la relation avec la rosace de Notre-Dame, image de la Roue dont tout mouvement est aboli et dont il faut conquérir le centre, ce qui procurera l'état bénéfique et la Roue cosmique, la roue du monde qui s'ébranle (p. 153).

rose, p. 72, p. 76, p. 88, p. 89.

D'une richesse inouïe, le symbolisme de la rose, anagramme d'Eros, a notamment été étudié par Ghyka (*Le Nombre d'or*, t. II, p. 40-41). Le lien établi dans le texte entre la rose et l'Egypte renferme une allusion à la matière alchimique, la Rose hermétique qui n'est autre que la pierre philosophale, car son « odeur suave est le signe de la pureté chez les chimistes ». (Canseliet, *Intr., Les Douze clefs de la Philosophie*, par le

Frère Basile Valentin, p. 12). Figure du microcosme dans la Kabbale, « fleur de l'initiation » pour E. Lévi (*Histoire de la magie*, p. 214), « signe hiéroglyphique du Grand Œuvre » pour Flamel, selon Lévi (p. 364), la fortune de la rose est aussi assurée chez les poètes que chez les hermétistes : « rose de Jean de Meun et de Dante, nées sur le même rosier » (Lévi, cité par Guénon, *L'Esotérisme de Dante*, p. 33), *rosa candida* des Rose-Croix, Rose des Albigeois et des Fidèles d'amour, rose et rosace que Béatrice montre à son amant fidèle parvenu au dernier cercle du Paradis, la rose est habilitée à figurer en bonne place dans *Arcane 17*.

rosée, p. 30.

« Plusieurs Chymistes ont regardé la rosée des mois de Mai et de Septembre comme la matière de l'œuvre hermétique ». (Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 442).

rossignol, p. 25.

« Les secrets de l'amour me sont connus, dit-il; toute la nuit je répète mes chants d'amour [...]. Mes secrets ne sont pas connus de tout le monde, mais la rose les sait avec certitude ». (Garein de Tassy, *Mantic Uttair ou Le Langage des oiseaux*, p. 40).

rouille, p. 12, p. 96.

Les couleurs de roux et de sang figurent dans *l'Apocalypse* « où elles réfèrent au feu chtônien. C'est la couleur que « prend la matière avant que de parvenir à la couleur pourprée », alors que le rouge « signifie le soufre des philosophes ». (Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 374).

sabre, p. 60.

Le glaive qui figure la queue de Mélusine est l'équivalent de l'épée, symbole polaire qui, selon Guénon, est dérivée d'une « racine » ou d'un archétype qui assimile l'épée à « l'éclair » et symbolise la lutte à l'extérieur de soi et aussi à l'intérieur de soi sur le plan spirituel. (Guénon, « Le symbolisme de l'épée », *Etudes traditionnelles*, pp. 11-17).

sang, p. 96, p. 98.

Tout le passage de l'épervier déchirant son cœur, comme le pélican, est sous-tendu de données ésotériques: « L'épervier représente l'âme et le cœur, le cœur étant l'enveloppe de l'âme chez les Egyptiens. Son nom signifie l'âme incrustée dans le cœur ». « L'épervier ne boit jamais d'eau, mais du sang ». (Givry, *Anthologie de l'occultisme*, p. 6).

saule, p. 22.

La présence du « saule » peut être mise en relation avec « le rôle principal du Logos [...] symbolisé, en Orient comme en Occident, d'une façon analogue par l'osier et par le saule [...] La « Cité des Saules » joue un rôle fondamental dans la tradition extrême-orientale, en particulier dans les rituels d'initiation des sociétés secrètes inspirées par le taoïsme et son symbolisme « polaire » n'y paraît pas plus contestable que dans la Bible où il est indiqué que, pour la fête des Tabernacles, les feuillages de saule s'unissaient aux branches de palmier ». (Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, pp. 58-59).

sens, p. 104.

La polyvalence de sens, caractéristique des écrits médiévaux, appartient aussi en propre aux traités d'alchimie dont *Les Noces Chymiques de Christian Rosencreutz* sont un excellent exemple, étant à la fois « un conte allégorique » comportant des incidents comiques, des vues morales et politiques, « un traité sur l'initiation des Frères de la Rose-Croix, un

traité d'alchimie dont le sens est d'autant moins apparent qu'il est embrouillé dans les deux précédents, et que sans doute volontairement, pour le rendre plus inextricable, l'ordre des opérations est quelconque ". (Valentin Andrae, *Les Noces Chymiques de Christian Rosencreutz*, préface de Auriger, page VI).

sept, p. 73.

Le sous-entendu historique de ce nombre sept est l'antique assemblée des sept dieux qui sont passés plus tard dans les sept métaux de l'alchimie. Mais selon *l'Apocalypse*, celui qui est « comme un Fils d'homme » tient aussi dans sa main droite sept étoiles, et « ces sept étoiles de *l'Apocalypse* représentent les sept anges des sept Eglises et les sept esprits de Dieu ". (Jung, *Psychologie et Alchimie*, pp. 482-483).

serpent, p. 56, p. 64, p. 100.

La polyvalence symbolique du serpent est étonnante; comme archétype fondamental, lié aux sources de la vie et de l'imagination, il a conservé ses valences symboliques contradictoires en apparence. (Chevalier, p. 701). En tant que « symbole sexuel de la Terre », il s'oppose à l'aigle. (Volguine, *L'Esotérisme de l'astrologie*, p. 159, note 1).

serpolet, p. 28.

Son nom, dérivé de « *serpe* (petit serpent), (de Gubematis, *La mythologie des plantes*, t. I, p. 288), nous amène à rapprocher le serpolet de l'élément masculin, en opposition et en complément du «souci». Dans les flores médicinales, le serpolet est donné comme un stimulant, comme une plante ayant le pouvoir de rendre fou par un séjour prolongé près d'elle et ayant aussi des effets sur l'appareil génital (Dr. Vergnes, « Les Parfums et la Médecine », *Le Voile d'Isis*, p. 681-695). Fait partie de ces « puissants végétaux [...], les plus petits et les plus humbles, nos vieux simples des Gaules, romarin, sauges, menthes, thym, serpolets en foule pour lesquels la femme a « un bienveillant regard ". (Michelet, *La Femme*, pp. 438-441).

soleil, p. 28.

Le symbolisme du soleil ne déroge pas de la tradition hermétique.

soleil de minuit, p. 26.

Voici réconciliés les symbolismes polaire et solaire. Plusieurs formules, comme « soleil de minuit » qu'on trouve dans certaines sociétés initiatiques deviennent, de ce fait, d'une clarté limpide, alors qu'avant elles paraissaient très obscures. C'est le sens évident du cri d'Apulée, à la suite de la description de l'initiation dans *L'Ane d'or*: « Au milieu de la nuit, j'ai vu le Soleil ». (Volguine, *L'Esotérisme de l'astrologie*, p. 126).

souci, p. 28.

Le souci croît de façon spontanée aux Iles d'Ouessant, de Molène en Bretagne alors que le serpolet y pousse et fleurit sur les landes et talus. « Le soleil a aussi ses plantes bien aimées sur la Terre, qui tirent leur nom de lui » (solsequia) (de Gubematis, *La Mythologie des plantes*, p. 289). Le souci apparaît comme un petit soleil sur les planches alchimiques représentant le Rebis ; il aurait été appelé par les Anciens, « l'Épouse du Soleil », (*Le Grand et le Petit Albert*, p. 230) et il entre dans une concoction susceptible d'apporter « une profonde paix et tranquillité avec le monde ».

spectacle, p. 6.

Il paraît opportun de mettre la multiplicité des consciences qui se manifeste par les spectacles en rapport avec le théâtre au Moyen-Âge, où lors des Mystères « l'action se jouant simultanément dans ces différentes

divisions représentait bien la simultanéité essentielle des états de l'être ». (Guénon, *Aperçus sur l'initiation*, pp. 189-191). L'exploitation de cette rhétorique du théâtre rappelle les allusions nombreuses au théâtre faites dans les livres d'alchimie et les réflexions sur « le théâtre alchimique » d'Artaud, lui-même lecteur de Guénon (Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 64). Le sens qu'Artaud entendait donner au théâtre, à l'opposé du théâtre de dialogue assimilé à la parole, offre de curieuses concordances avec la conception de la poésie de Breton; qu'il s'agisse, toujours dans *Le Théâtre et son double*, des " idées claires » qui « sont [...] des idées mortes et terminées » (p. 59), du signifié du langage « concret » difficile à cerner puisqu'il traduit « les choses de l'intelligence » (p. 95), de la « mystérieuse identité d'essence » (p. 71) qui existe entre « l'alchimie et le théâtre » selon Artaud. Tous deux, Artaud et Breton, empruntent à l'écriture, l'image du « trou de l'aiguille » (p. 57), puisent à la même source, les « Mystères d'Eleusis » (p. 77), exploitent l'alchimie.

tamis, p. 23.

Instrument de divination, ce tamis, proche de l'écumoire, « évoque le Tamis des Sages, par lequel passent les influences des astres pour venir jusqu'à nous ». (Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 479).

tourbillons, p. 30, p. 87.

Les images de déroulement, de montée en spirale sont à mettre en relation avec la double spirale de la Tradition qui, aux mouvements ascensionnels joint les mouvements d'involution, de retour vers l'intérieur. Etapes dans les degrés de l'initiation, ces représentations des états différents de l'être, ces cycles successifs, composent, selon Guénon, « une spirale » qui « occupe toutes les positions autour du pôle ». (Guénon, *Le Symbolisme de la croix*, p. 105).

transmutation, p. 54.

Dans la transmutation hermétique, « un renversement des rapports ordinaires » a lieu qui « consistera proprement à « dissoudre » ce qui était « coagulé » et, simultanément, à « coaguler ce qui était dissous », [...] ces deux opérations n'étant en réalité que les deux aspects complémentaires d'une seule et même opération ». (Guénon, *La Grande Triade*, p. 55).

tremble, p. 22.

Le tremble aurait été l'objet « d'une vénération spéciale » comme le saule auquel il est allié ici. (de Gubernatis, *La Mythologie des plantes*, p. 362).

triangle, p. 102.

Le triangle est la traduction la plus répandue du ternaire, des triades : « de l'union du principe actif masculin et du principe passif féminin procède le troisième terme qui en est l'expression : le produit ». (Masson, *Dictionnaire initiatique*, p. 347).

truelle, p. 6.

Outil symbolique du Franc-maçon, comme « le ciseau » (*Arcane 17*, p. 99), symbole d'union.

urne, p. 74.

Dans l'urne de la XVII^e lame du Tarot, la Tradition voit l'hiéroglyphe du cœur dans l'Égypte ancienne, car les prêtres figurent « Osiris par un vase rempli d'eau » (Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 123). L'ensemble d'*Arcane 17* se place sous ce double signe coupe-cœur, par la feuille en forme de cœur qui entoure le visage d'Elisa sur la couverture du ma-

nuscrit, par les cartes à jouer de couleur «cœur» que l'auteur a collées dans le manuscrit et par les derniers mots du texte qui, des trois voies proposées par le narrateur, font « la coupe de la jeunesse éternelle sur le point le moins découvert et le plus illuminable du cœur humain (*Arcane* 17, p. 121). C'est là l'équivalent explicite et réactualisé de la coupe du Graal qui a assuré la transmission du mythe du renouvellement depuis l'ancienne Egypte. Les connotations de rajeunissement, de conservation, de sexualité, de sensibilité, d'amour sublimé convergent dans cette coupe.

venin, p. 12.

« Matière pétrifiée, corrompue dans l'œuvre au noir », (*Dom Pernety, Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 513).

BIBLIOGRAPHIE DU GLOSSAIRE

- ALBERT LE GRAND, *Le Grand et le Petit Albert*, préface de Bernard Husson, Paris, Pierre Belfond, « Sciences secrètes », 1970.
- ALLEAU, René, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Paris, Minuit, 1953.
- ALLENDY, Dr René, *Le Symbolisme des nombres, essai d'arithmosophie*, Paris, Chacornac, 1948.
- AMBELAIN, Robert, *Dans l'ombre des cathédrales, étude sur l'ésotérisme architectural et décoratif de Notre-Dame de Paris dans ses rapports avec le symbolisme hermétique, les doctrines secrètes, l'astrologie, la magie et l'alchimie*, Paris, Adyar, 1939.
- ANDREAE, Jean Valentin, *Les Noces chymiques de Christian Rosencreutz*, Paris, Chacornac, 1928.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, (coll. « idées »), 1964.
- BASILE VALENTIN, Frère, *Les Douze clefs de la philosophie*, traduction, introduction, notes et explication des images par Eugène Canseliet, Paris, Minuit, 1956.
- BRETON, André, *La Clé des champs*, Paris, J.J. Pauvert, 1967.
- BRETON, André, *Trajectoire du rêve : documents recueillis par André Breton*, Paris, G.L.M., 1938.
- CANSELIET, Eugène, *Alchimie, Etudes diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale*, Paris, J.J. Pauvert, 1964.
- CANSELIET, Eugène, *Deux logis alchimiques, En marge de la Science et de l'Histoire*, Paris, Schemit, 1945.
- CARON M. et HUTIN S., *Les Alchimistes*, Paris, Seuil, 1959.
- CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, sous la direction de Jean Chevalier, avec la collaboration de Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, 1969.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.
- FULCANELLI, *Les Demeures philosophales et symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré, et l'ésotérisme du Grand Œuvre*, préface d'Eugène Canseliet, Paris, Schemit, 1930.

- FULCANELLI, *Le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand Œuvre*, préface d'Eugène Canselet, Paris, éd. des Champs-Élysées, 1957.
- GARCIN DE TASSY, *Mantic Uttair ou le Langage des oiseaux*, traduit du persan de Farid Uddin Attar par Garein de Tassy, Paris, Imprimerie impériale, 1863.
- GHYKA, Matila C., *Le Nombre d'or*, t. I, *les Rythmes*, t. II, *les Rites*, Paris, Gallimard, 1931.
- GRILLOT DE GIVRY, *Anthologie de l'occultisme*, Paris, La Sirène, 1922.
- GRILLOT DE GIVRY, *Le Musée des sorcières, mages et alchimistes*, Paris, Libr. de France, 1929.
- GUBERNATIS, Angelo de, *La Mythologie des plantes ou Les Légendes du règne végétal*, Paris, C. Reinwald, 1878, 1882, 2 t.
- GUENON, René, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, Paris, Ed. traditionnelles, 1969.
- GUENON, René, *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Ed. traditionnelles, 1946.
- GUENON, René, *La Grande Triade*, Paris, Gallimard, 1957.
- GUENON, René, *L'Esotérisme de Dante*, Paris, Gallimard, 1957.
- GUENON, René, *Le Symbolisme de la croix*, Paris, U.G.E., 1970.
- GUENON, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, (recueil posthume établi et présenté par Michel Valsan), Paris, Gallimard, 1962.
- JUNG, C.G., *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le Dr Roland Cahen, Paris, BuchetjChastel, 1970.
- LEVI, Eliphas, *Dogme et Rituel de Haute Magie*, Paris, Germer Beillière, 1856, 2 t.
- LEVI, Eliphas, *Histoire de la magie*, Paris, Libr. Félix Alcan, 1892.
- MARQUES-RIVIERE, Jean, *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions orientales et occidentales*, Paris, Payot, 1938.
- MASSON, Hervé, *Dictionnaire initiatique*, Paris, Pierre Belfond, « Sciences secrètes », 1970.
- MICHELET, Jules, *La Femme*, Paris, Calmann-Lévy, s.d.
- MYTHOLOGIES DE LA MEDITERRANEE AU GANGE, Paris, Larousse, 1963.
- NERVAL, Gérard de, *Les Filles du feu suivi de Aurélia*, Paris, Gallimard, et Libr. générale française, 1961.
- PERNETY, Dom Antoine-Joseph, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, chez Bauche, 1758.
- PERNETY, Dom Antoine-Joseph, *Les Fables égyptiennes et grecques, dévoilées et réduites au même principe, avec une explication des hiéroglyphes et de la Guerre de Troie*, Paris, chez Bauche, 1786, 2 vol.
- PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, traduction nouvelle avec avant-propos, prologomènes et notes de Mario Meunier, Paris, L'Artisan du Livre, 1924.
- Revue *ETUDES TRADITIONNELLES*, « Le symbolisme de l'épée », Paris, 1938, janvier.
- Revue *LE VOILE D'ISIS*, 1931, n° 133.
- RICHER, Jean, *Géographie du monde grec*, Paris, Hachette, 1967.

- RICHER, Jean, *Nerval, expérience et création*, Paris, Hachette, 1970.
- SEBILLOT, Paul-Yves, *Le Folklore de France*, 3 vol., Paris, éd. G.P. Maisonneuve et Larose, 1968.
- SEBILLOT, Paul-Yves, *Le Folklore de Bretagne*, Paris, éd. G.P. Maisonneuve et Larose, 1968.
- VOLGUINE, Alexandre, *L'Esotérisme de l'Astrologie*, Paris, Dangles, 1953.

MÉLUSINE OU LA TRIPLE EN PHASE FÉE, LILITH, PHÉ DANS ARCANE 17

Pascaline MOURIER-CASILE.

Selon l'un de ses plus récents exégètes, Mélusine est « la fée de l'imaginaire médiéval ». Il y a près d'un siècle, en 1884, l'un de ses premiers « mythographes », Léo Désaivres, déclarait qu'en elle se « résume toute la féerie »¹.

Quand, en 1877, les folkloristes français fondent une revue, ils la nomment, précisément, *Mélusine*: sous l'invocation de la fée de l'éternelle jeunesse, il va s'agir de collecter et d'interpréter les croyances, les légendes, les mythes où s'enracine et se nourrit, par delà les temps, l'imaginaire collectif. Ou, aussi bien: l'inconscient collectif.

La spécificité des études folkloriques de la seconde moitié du XIX^e siècle est qu'elles ont partie liée aussi bien avec le renouveau (depuis « la date cabalistique et noire de 1870 »²) de l'Esotérisme (Kabbale Juive et/ou Alchimie médiévale) qu'avec les premières explorations de l'inconscient et les tâtonnants débuts de l'écriture automatique - qui n'est encore, il est vrai, que médiumnique. Ainsi le très savant A. Maury (à qui Breton, bien qu'avec quelque réticence, rend hommage dans *Les Vases Communicants*) s'intéresse de très près au merveilleux légendaire de la tradition médiévale française (de 1843 à 1896 : *Les Fées au Moyen-Age, Les Forêts de la Gaule et de l'Ancienne France, Croyances et Légendes du Moyen-Age*) et aux Mystères d'Orphée et d'Eleusis (1857-1859 : *Histoire des Religions de la Grèce Antique*). En même temps, il explore les arcanes de *La Magie et l'Astrologie* (1860 : c'est l'année où paraît *l'Histoire de la Magie*

d'Eliphas Levi). Enfin, il interroge les mécanismes des *Hallucinations Hypnagogiques* (1848), analyse *Le Sommeil et les Rêves* (1861) en pratiquant personnellement le rêve dirigé, et découvre, bien avant Freud et les Surréalistes, que les images oniriques peuvent naître d'associations verbales³.



MÉLUSINE, ISIS, PSYCHÉ.

Le Mythe de Mélusine de Léo Désaivres date de 1883; ses *Notes sur Mélusine* de 1889. En 1890, paraît le premier numéro de la revue ésotérique de Papus *Le Voile d'Isis*, éditée par la *Librairie du Merveilleux* de Chamuel tout comme le *Comment on devient fée* de Péladan (la fée par excellence, bien entendu, pour Péladan comme pour le Dr Désaivres, pour André Breton ou pour Jacques Le Goff, c'est toujours Mélusine...). *Le Voile d'Isis* publie, entre autres, les *Vers Dorés* de Fabre d'Olivet et *L'Adolescent Confidentiel* de Michel Féline, textes auxquels Breton rend à plusieurs reprises hommage.

Le programme de la revue, tel que le définit Papus dans le n° 1 (« l'infiltration de la science occulte dans la littérature et l'art contemporain sera étudiée soigneusement ») aurait sans aucun doute, satisfait Breton. Ne reprochait-il pas à « la critique universitaire » de son temps de se désintéresser de « la persistante vitalité » au cours du XIX^e siècle, « d'une conception ésotérique du monde » et de se vouer par là « purement et simplement à l'inanité » ?⁴

En 1891, Papus récidive en fondant *Psyché* dont l'intention avouée est de « réunir autour de l'idéal ésotérique penseurs, artistes et poètes ». Certes, ce programme ambitieux ne devait pas être réalisé et l'existence de *Psyché* fut éphémère. Il n'en reste pas moins que, tous fascinés (encore qu'à des degrés divers) par l'Esotérisme, les poètes du dernier quart du XIX^e siècle - ceux là-mêmes auxquels Breton n'a jamais cessé de faire référence (révérence ?) - ont, avec une remarquable constance, assimilé les secrets de la Haute Poésie et les Arcanes de la Tradition Ésotérique. Une chaîne continue relie ainsi la théorie baudelairienne des «Correspondances», l'« Alchimie» rimbaldienne «du verbe», le rnalarméen « Démon de l'Analogie» et « les secrets de l'Art magique surréaliste ».



Fabre d'Olivet : « Dès les premiers âges de la Grèce, la Poésie (...) était comme une langue sacrée [...] »⁵.

Stéphane Mallarmé: « Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement

qu'en pierreries, pour continuer par la seule intelligence [...]. Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète... »6

André Breton : « Consciemment ou non, le processus de découverte artistique, s'il demeure étranger à l'ensemble de ses ambitions métaphysiques, n'en est pas moins inféodé à la forme et aux moyens de progression mêmes de la Haute Magie. Tout le reste est indigence, est platitude, insupportable, révoltante : panneaux-réclames et bouts rimés. »7.

Cette « découverte artistique », que l'on ne peut atteindre que « lorsqu'on prend soin d'errer en évitant tous les chemins battus et même ébauchés - et ce doit être la seule règle de l'art- [...] », le texte *d'Arcane 17* la met explicitement sous le signe de Mélusine : « Mélusine après le cri, Mélusine au-dessous du buste... »8.



Mélusine, Isis, Psyché: trois figures féminines ont ici jalonné le parcours qui mène de l'imaginaire médiéval à l'imaginaire surréaliste, du Folklore à la Poésie, en passant par l'Esotérisme. Elles sont toutes trois présentes dans *Arcane 17*. Les deux premières sont explicitement nommées, dans le corps même du texte où elles se redoublent et se dédoublent indéfiniment. La troisième apparaît, de façon implicite, dans le *Second Ajour*, par le biais de la référence à Apulée qui inaugure un ultime éloge de l'Amour sous sa « forme passionnelle et exclusive »9.

Mais Psyché, pour dire le vrai, apparaît aussi, cryptiquement, dans le texte même *d'Arcane 17*. Innommée. C'est, en effet, après avoir jeté un pont analogique entre les « processus de découverte artistique » et « les moyens [...] de la haute magie » que Breton fait référence à Eliphas Levi. Seul un blanc typographique sépare les deux passages. Dans ce blanc, il faut susciter la présence-absence de Psyché. Car, dans le *Dogme et Rituel de la Haute magie*, c'est précisément la figure de Psyché qu'Eliphas Levi choisit pour représenter analogiquement « le grand Arcane Magique » : « le grand Arcane Magique c'est [...] la lampe et le poignard de Psyché... »10.

Surdétermination : après avoir cité Apulée, Breton cite un extrait de son *Message Automatique*. C'est-à-dire: du texte où, en 1933, il définissait le premier grand « secret de l'Art Magique Surréaliste »...

Ainsi, par delà le temps que, déroulant dans l'espace imaginaire les courbes de leurs significations, elles annulent, les « très belles dans leur ordre et dans leur unité » disent toujours la même chose : « car Mélusine avant et après la métamorphose est Mélusine »11.



Comme l'Hécate archaïque dont, selon certains de ses exégètes, elle procède peut-être, Mélusine est une figure ternaire:

- 1) légendaire et/ou mythique;
- 2) kabbalistique et alchimique;
- 3) poétique et surréaliste.

C'est ce triple visage (mais c'est toujours le même, le principe d'identité ici ne vaut plus) de Mélusine que l'on voudrait maintenant dégager à travers une lecture *d'Arcane 17* - lecture nécessairement fragmentaire en raison aussi bien du cadre restreint de cet article que de la structure réticulaire - presque inépuisable - du texte lui-même.

1) Fée des légendes médiévales, Mélusine est une figure hybride et multiforme : elle est mi-partie femme, par le haut (la part spirituelle, divine ou humaine) du corps, mi-partie poisson ou serpent par le bas (la part instinctuelle, animale); mais elle est aussi oiseau : elle a des ailes de colombe, de mouette ou de chauve-souris. En elle, malgré les travestissements que lui fait subir le moralisme chrétien, se concilient, pour survivre, les légendes celtiques et les antiques mythes de l'orient méditerranéen.

2) Mais Mélusine la fée c'est aussi la Mère Lousine, l'Eau-Mère des Alchimistes, métaphore de l'Athanor où s'élabore la *materia prima* du Grand-Œuvre. De ce Grand-Œuvre que Breton, prenant au pied de la lettre la formule rimbaldienne de l'Alchimie du Verbe, désigne comme un analogon de toute haute Poésie. Par elle, le noir devient blanc, la putréfaction mortifère se transmue en Vie éternelle. *Arcane 17*, qui est le livre de Mélusine, est aussi une réécriture (une interprétation) du Tarot des Alchimistes. Dès son ouverture, le texte est mis - cryptiquement : mais, justement, il se donne comme un «arrangement» de « signes d'apparences cabalistiques », donc comme un cryptogramme - sous le signe de l'élaboration du Grand-Œuvre: du «jaune» au «rouge» (les barils); du «rouge» au «noir» (le drapeau); du «noir» au «blanc» (l'«écume de neige vivante» et l'«avoine blanche»). Sous le signe aussi de la spirale alchimique, par la référence à Hogarth qui doit susciter dans la mémoire du lecteur « l'ondoyante serpentiforme », la « ligne de beauté ».

3) La fée des Lusignan est enfin une des figures récurrentes de l'imaginaire surréaliste. Celui tout au moins dont Breton dresse la carte et explore l'espace. Elle traverse, furtive, *Poisson Soluble* sous les espèces du « vert de gris » et de la « rouille » qui sont « la chanson des sirènes ». (*Poisson*: le mercure des philosophes est souvent appelé « notre poisson »; *soluble* : le premier précepte du Grand-Œuvre est «solve».) Elle apparaît

en filigrane dans *L'Amour Fou* dont l'ondine est rousse et verte (un écureuil tenant une noisette verte) comme la sirène alchimique, et dans tous les poèmes (nombreux) où figure une sirène. Elle est nommée dans *Nadja*: comme dans *Arcane 17* elle y est d'ailleurs associée à l'étoile (Nadja-Mélusine dispose les mèches de ses cheveux de façon à leur faire dessiner une étoile). Elle est aussi, sans doute, dans telle prose de *Constellations* cette « femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles »¹² dans le « parc du château de Fougères aux treize tours ». Le château de Fougères n'a pas treize tours; il en a deux: une au Nord qui a nom Gobelin et une au Sud, qui a nom Merlusine...²³.

Et surtout Mélusine entre en scène au centre même du texte *d'Arcane 17*, à son point nodal, au lieu où les thèmes principaux se regroupent en faisceau et où se révèle la courbe de leurs significations; au moment précis où, dit Breton, « *le rideau se lève* ». L'italique vient mettre la formule en lumière, en souligne l'importance, magnétise le texte et aimante l'attention du lecteur. Quelque chose ici se prépare qui va opérer un renversement radical. L'approche de Mélusine ébranle l'univers textuel, comme la grande rosace de Notre-Dame, magiquement transportée dans le quartz jusque-là opaque de Rocher-Percé, « vire et gire » tout d'un coup...

C'est en effet par le cri de Mélusine la fée que « la grande malédiction est levée »; par sa seule apparition à l'ouverture du second chapitre, le « court-métrage de nuit mauvais teint », enfin débarrassé de « son masque d'épouvantements », se change en « nuit magique (...) nuit des enchantements »¹⁴.

Femme-Fée, la Mélusine *d'Arcane 17* est créature aquatique, ondine par « les serpents de ses jambes » *et* (non pas : *ou*) sirène par « les poissons de ses jambes »; mais elle est aussi créature aérienne par « les oiseaux de ses jambes », par sa taille « moulée sur deux ailes d'hirondelles »; créature terrestre, enfin, par la grâce tiède de ses seins-hermines¹⁵.

Mélusine : métaphore de la conciliation du réel (la femme) et de l'imaginaire (la fée); métaphore de la négation des règnes de la nature. C'est-à-dire: métaphore de la Poésie, au sens surréaliste du terme.

1. LA FÉE DES LÉGENDES.

Depuis près d'un siècle, de Léo Désaivres (1889) à Claude Lecouteux (1978) ou Michèle Perret (1979), folkloristes, médiévistes, historiens, structuralistes, fascinés apparemment par la *Légende mélusienne* - par ce qui *est à lire* en Mélusine - se sont efforcés de retrouver les origines de la Fée Mélusine, de

dégager et d'interpréter les traits pertinents qui permettent de la reconnaître et de la nommer sous les masques multiples qu'elle emprunte à travers la tradition orale ou la littérature 16.



GÉNÉALOGIE FÉRIQUE.

Mélusine naît, semble-t-il, en littérature à la fin du XIV^e siècle dans *Le Roman de Mélusine en Prose* de Jean d'Arras. C'est là du moins qu'elle est pour la première fois nommée. Mais, avant de devenir, pour redorer le blason d'une famille seigneuriale du Poitou dont la gloire commençait à se ternir, Mère Louisine, la Mère des Lusignan, elle avait été, à travers la France et l'Europe (Normandie, Dauphiné, Provence, Bretagne, pays de Langres, Sicile, Ecosse, pays de Galles, Allemagne, Tchécoslovaquie, Moravie, Russie du Sud, etc.), une « fée innommée » (J. Le Goff) et pourtant partout reconnaissable : créature aquatique et hybride, ondine ou sirène, peignant au bord de l'eau sa longue chevelure blonde.

Léa Désaivres croyait même la reconnaître, au-delà des mers, sous la forme de la « sirène américaine » d'une légende guyanaise: celle de « la Marna di l'eau », transmise par un certain Barbé-Marbais dans son *Journal d'un déporté* 17. D'autres encore la font descendre, en plus ou moins droite ligne, de l'Echidna Scythe (Ursin - et Rabelais bien avant lui...), de la Milushi indienne des Védas (Blacher), de l'Atargatis syra-palestinienne (Dumesnil du Buisson), ou même de Méduse, l'océanique Gorgone, fille de Phocys et de Keto (Désaivres).

Mélusine - Médusine : le jeu de mot semble bien avoir tenté Breton. Méduse apparaît une fois dans *Arcane* 17 (p. 24) et le texte de *Nadja* opère, plus ou moins consciemment sans doute, le rapprochement, de façon d'ailleurs très étrange: « Elle compose un moment avec beaucoup d'art jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. A brûle-pourpoint elle me demande aussi : « Qui a tué la Gorgone, dis-moi, dis » 18.

Enfin, à en croire Léa Désaivres, Mélusine, comme toutes les fées, « esprits célestes tenant le milieu entre les anges et les hommes », a peut-être quelque chose à voir avec la « tradition juive » selon laquelle « les anges s'unirent eux-mêmes aux filles de la terre, un jour de fête des Tabernacles, sur le mont Moria » 19. Ici, c'est la Kabbale qui entre en scène, à laquelle, on le sait, Breton fait explicitement référence dans *Arcane* 17.

A travers ses innombrables avatars, sombres ou lumineux, Mélusine semble bien être une des grandes figures archétypales de l'imaginaire humain. Elle passe alors du plan - du temps - de la légende à celui du mythe. Et c'est bien ce même transfert qu'opère Breton en reliant sa Mélusine aussi bien au mythe intemporel de l'Androgyne (cette autre figure de la conciliation

des contraires qu'utilisent également la Kabbale Juive et l'Alchimie médiévale) qu'au mythe moderne, proprement surréaliste, de la Femme-enfant.



ALBANIE/ALBANY : GÉOGRAPHIE FÉRIQUE.

Enracinée dans la France de l'Ouest que se disputaient, en ce temps là, Français et Anglais, ancêtre mythique de ces Lusignan qui furent, dans la réalité, rois de Jérusalem, de Chypre et de Petite Arménie, la Mélusine de Jean d'Arras vient à la fois du pays celte et du bassin oriental de la Méditerranée.

Sa mère, Présine, est la sœur de la Fée Morgane, « la dame de l'Île Perdue ». C'est-à-dire d'Avalon. Mélusine est donc la nièce du roi Arthur. C'est à Avalon que se réfugient, après « la déloyauté » d'Elinas, la mère et ses trois filles.

Avalon : dans l'imaginaire médiéval celtique, c'est le Pays de Féerie où le rêve se fait réalité, la Terre des Femmes, le Royaume de l'Eternelle jeunesse où la mort même n'est pas autre chose que le retour à la vraie Vie.

Le père de Mélusine, Elinas, est roi d'Albanie. C'est-à-dire d'Ecosse. Du comté d'Albany. Un jeu de mots ici permet de déjouer la géographie, de superposer, en un même lieu imaginaire - sa seule réalité est langagière - des espaces inconciliables. Puissance magique - poétique - du verbe... C'est également dans un château de Northumberland-Albanie que Mélusine enferme Elinas pour le punir de sa trahison.

(Petite remarque - elle vaut ce qu'elle vaut: le prix d'un jeu de mots... - : la presqu'île de Gaspé où Breton, exilé, écrit *Arcane 17* se trouve juste en face de New-Scotia, la Nouvelle-Ecosse; en Avalon, Présine l'exilée mène « tous les matins » ses trois filles au sommet du mont Eléneos d'où « elle pouvait voir la terre d'Ecosse »... 20)

Une des sœurs de la Fée porte le nom de Palestine; elle sera enfermée par Présine dans la montagne du Canigou où viendra la délivrer un chevalier en route pour conquérir la Terre Promise. L'autre sœur, Mélior, restera prisonnière jusqu'à la fin des Temps dans un château de la Grande Arménie : elle y a « la garde d'un épervier ». Selon Léo Désaivres, l'épervier est le « messenger céleste chargé d'apporter l'étincelle qui fait crever les nuages et jaillir le breuvage divin »²¹. On a reconnu à la fois le harfang polaire, qui a « le secret d'allumer instantanément [...] un œil étincelant [...] », et l'épervier d'Osiris dans le cœur duquel « s'allume une lampe ».

Le feuilletage de l'espace mythique, chez Breton, se dilate jusqu'à englober, vers le Septentrion, la Scandinavie d'Andersen (le harfang) et, vers l'orient, l'antique Egypte (l'épervier). Le Septentrion, royaume de l'étoile polaire, est, selon Fabre d'Oli-

vet, le lieu d'Origine de la Tradition ésotérique. Egypte se dit, en Arabe, El Khem, « la terre noire ». Le mot *alchimie*, selon certains exégètes, ne serait rien d'autre que la francisation de El Khem...

Dans la légende médiévale comme dans le texte surréaliste et comme dans la pensée ésotérique, le temps de l'histoire et le temps du mythe, l'espace réel et l'espace rêvé se concilient et se confondent. Autour de Mélusine. Mieux : par Mélusine.



DE LA DÉESSE-MÈRE A LA FEMME-ENFANT.

Venue du sein des eaux profondes (poisson) ou du ventre ténébreux de la terre (serpent), la Mélusine légendaire a d'abord une fonction maternelle. Elle est le corps prolifique qui enfante une abondante lignée : huit garçons en onze ans. Derrière la fée des légendes, « éternellement jeune », on reconnaît la Déesse-Mère des antiques mythologies :

*Maternelle, Mélusine (l'est) bien avant les complaisances
généalogiques du poète de cour seigneuriale. Il semble
même que ce soit la raison d'être des femmes-serpents [...]
Mélusine est une mère généreuse de toute antiquité*²².

Cet aspect (mythique et/ou légendaire) de la fée de l'éternelle jeunesse, Breton le voile avec obstination (il semble bien, d'ailleurs, que, chez lui, la figure de la Mère soit toujours l'objet d'une rageuse rature) quand il ne l'occulte pas totalement par une radicale inversion du thème : celle qui fait de la Mélusine *d'Arcane 17* la Femme-enfant...

Nadja, qui joue à être Mélusine, a bien une « petite fille [...] qu'elle adore ». Mais elle n'y fait allusion qu'une seule fois - comme par inadvertance (« cela la fait penser à sa petite fille... ») et en s'excusant (« une enfant dont elle m'a appris avec tant de précaution l'existence »). Et, de toutes façons, c'est une enfant « si peu comme les autres enfants [...] »²³.

L'Ondine de *L'Amour Fou* a, certes, dans la vie, donné à Breton une petite fille, Aube. Mais, dans le texte, tout se passe comme si, devenue mère, la femme cessait d'être amante: l'ondine sort de scène lorsqu'y entre Ecusette de Noireuil. De celle qui ressemblait à un écureuil tenant une noisette verte, il ne demeure plus que la manipulation langagière qui sert à nommer anagrammatiquement l'enfant devenue femme.

Dans *Arcane 17*, Isis, qui vient relayer Mélusine, est la sœur-amante d'un Osiris mutilé (« l'organe propre à transmettre la vie a été la proie des poissons... »). Quant à Elisa, qui, ici-maintenant, dans la vie de Breton, est la dernière incarnation de Mélusine, elle est mère, assurément; mais d'une enfant morte.

Il semble bien que, pour Breton, la Femme et l'Enfant ne peuvent exister en même temps. Seule demeure la Femme-Enfant. La « vraie vie » que donne Mélusine est « ailleurs »...

La Mélusine légendaire, maudite pour avoir porté atteinte au pouvoir du Père, pour l'avoir réduit à l'impuissance, ne met au monde que des garçons. Juste retour des choses: elle assure ainsi la pérennité du principe masculin du monde. Mais c'est en lui imprimant une marque maléfique et mortifère : « sur la foi que je dois à mon Dieu », dit Raymondin, « je crois que cette femme est un esprit malfaisant, je ne crois pas que le fruit de ses entrailles puisse être parfaitement bon : elle n'a mis au monde que des enfants marqués d'un signe étrange »²⁴.

Les Mélusines de Breton - réelles et/ou imaginaires - dans la mesure, restreinte on l'a vu, où elles sont mères, n'enfantent que des filles : est-ce pour mieux assurer le triomphe du système féminin du monde ?



LE PREMIER ET LE SECOND CRI DE LA FÉE.

Fée bénéfique, donneuse de vie, la Mélusine légendaire est aussi figure maléfique. Le cri de Mélusine annonce la destruction et la mort. Selon la légende, elle sort, à minuit, de sa fontaine pour « faire son sabbat » à l'occasion des malheurs publics ou privés. C'est elle qui mène, à travers les forêts, la « Chasse Gallery », la meute de la Mort et du Diable. Selon Léo Désaivres, il arrive même que la fée bâtisseuse tende parfois à « se confondre avec ces génies agrestes qu'il fallait, en Angleterre, apaiser avec du sang humain quand on voulait bâtir sur leur domaine »²⁵.

Dans la version de Jean d'Arras, il est vrai, Mélusine est plus pitoyable que cruelle. Le cri qu'elle pousse lorsque, « contrainte et forcée », il lui faut quitter Lusignan est « si étrange et douloureux que tous en pleuraient de compassion ». Il n'en reste pas moins qu'elle menait « un tel tapage que c'était horrible à entendre et à voir » et qu'il « semblait, partout où elle passait, que c'était la foudre et la tempête qui allaient s'abattre ». Il est vrai aussi qu'elle ne réapparaît que pour annoncer et lamenter la mort d'un de ses descendants²⁶. Comme les *banshee* irlandaises, Mélusine est une messagère funèbre.

Ici encore, comme il se démarque du mythe de la Déesse-Mère, Breton se démarque radicalement de la légende de la *banshee*. Le cri de Mélusine, « le cri enfoui depuis neuf siècles sous les ruines du château de Lusignan », le « grand cri de refus et d'alarme » de la Femme-fée, est, chez lui, suivi d'un second cri. Et, à l'instant du second cri, Mélusine n'est plus la « femme perdue » mais bien « la femme retrouvée » : « Mélusine,

non plus sous le poids de la fatalité déchaînée [...] Mélusine délivrée »²⁷.

Le cri de Mélusine n'annonce pas la mort. Bien au contraire. Il est le signe du retour à la vie. A la vraie Vie. La Fée annonce le « *Phé* » qui contient « la certitude du renouvellement éternel ». Comme l'Égyptienne Isis, Mélusine est celle qui assure la Résurrection.

Parce qu'elle fait peser sur l'amour de la Fée et du héros la fatalité d'un interdit; parce qu'elle condamne Mélusine à un exil sans retour et le couple érotique à une inéluctable séparation, la légende médiévale, en fin de compte, dit que le rêve et la réalité sont inconciliables. La Mélusine *d'Arcane* 17 affirme tout le contraire.

Ici encore, le « mythe splendide » est en quelque sorte pris à rebours. Le thème du retournement, du virement est d'ailleurs partout présent dans *Arcane* 17 et signale au lecteur, par un procédé de mise en abyme, le processus de renversement de signes par lequel Breton met en œuvre le thème mélusinien. De la même façon, il signale, dans un autre contexte (mais c'est en réalité le même), celui de l'Alchimie et de la Kabbale, la transmutation éblouissante des ténèbres en lumière, de la nuit des épouvantements en nuit des enchantements, de l'opaque en translucide, de l'œuvre au noir en œuvre au blanc...



LA SERPENTE NOCTURNE : LILITH.

Serpente ou wivre, la Mélusine médiévale a partie liée avec l'ombre dangereuse. Léo Désaivres remarquait que, comme le poisson et/ou le serpent qu'elle est partiellement, Mélusine appartient à la catégorie des « représentants du monde souterrain et des puissances inférieures »²⁸. Elle change alors ses ailes de colombe en ailes de chauve-souris et devient créature nocturne. Ce que d'ailleurs, en tant que divinité aquatique - et donc lunaire - elle était de toute antiquité, qu'on la fasse descendre de l'Echidna scythe ou d'Ishtar-Astarté. Le Serpent, d'ailleurs, n'est-il pas un doublet animal de la lune?

Comme la lune, Mélusine est sous le signe du chiffre trois :

*On se plaît [...] à voir dans le chiffre trois qui accompagne chacune de ses apparitions (les trois sœurs, les trois jeunes filles de la Fontaine de Soif, et même les trois « dames » compagnes d'Elinas, d'Hervé et de Raymondin) un élément lunaire, ce chiffre faisant référence aux trois phases de la lune*²⁹.

Mélusine alors représenterait le temps cyclique, temps spécifiquement féminin ?

En tout état de cause, Chez Breton, Mélusine-Isis porte le signe de la lune: « Son admirable corps est maintenant recouvert d'un voile tissé d'étoiles et retenu par une lune à la jonction des cuisses ». Tout comme Elisa-Mélusine :

[...] *le sourcil gauche, surmonté d'une imperceptible lune qui lui permet de se tendre en marquant dans sa courbe une ou deux oscillations au niveau de ce croissant pâle et perdu au départ de la tempe* ³⁰.

Nocturne et lunaire, Mélusine n'est plus la féconde mère protectrice. Elle est la séductrice. folle de son corps, avide du corps de l'homme : n'est-ce pas toujours elle qui, dans le jeu érotique, fait les avances ? Serpente, elle est liée au Serpent; c'est-à-dire au Mal, au Démon. Sous l'influence chrétienne, dit Henri Fromage, la fée celte de la Terre d'éternelle jeunesse, « dispensatrice des joies terrestres », et la Déesse-Mère orientale, source de toute vie et de toute fécondité, prennent « forme diabolique ». Elles sont assimilées à la Jésabel de l'Apocalypse, à la Bête qui vient de la mer ³⁴. Henri Fromage remarque que, dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (on peut y voir une représentation du château de Lusignan, couronné d'une menaçante wivre : Mélusine) le serpent, qui s'enroule autour de l'arbre du Paradis Terrestre pour tendre la pomme à Eve, est une femme-serpent; avec sa longue chevelure blonde et sa poitrine pleine, il ressemble d'inquiétante façon à celle-là même qu'il (ou plutôt: elle) va séduire.

Derrière Mélusine la Fée, derrière notre mère à tous, se dessine alors une autre figure féminine, aquatique et lunaire, elle aussi, mais entièrement démoniaque. Celle de Lilith la noire, la maléfique, la stérile.

II. «LA FEMME CABALISTIQUE ».

Si la tradition chrétienne a tendance à occulter (censurer) Lilith, cette première femme d'Adam qui quitta volontairement, par défi, l'Eden pour rejoindre librement le Tentateur, elle fait, en revanche, porter sur Eve, victime du Serpent, tout le poids de la responsabilité de la chute.

Pour rédimier l'Eve-Serpent, il faudra attendre la venue de Marie, la Vierge-Mère, qui a su vaincre le serpent et que l'iconographie chrétienne représente souvent écrasant de son pied menu le crâne triangulaire du Séducteur (Il peut même arriver que, sous le talon de Marie, le Serpent ait la tête d'Eve...).

Une nouvelle triade se surimprime ici à la triple Mélusine : Lilith, Eve, Marie. Une seule de ces trois figures apparaît dans *Arcane* 17, celle d'Eve.

Mais pour parvenir à « l'élucidation » du texte *d'Arcane 17* (en ce qui concerne, tout au moins, Mélusine!) il faut, désormais, passer sur une autre des « courbes de la signification » du « mythe splendide » de Mélusine. Celle où la fée légendaire de l'éternelle jeunesse devient figure alchimique, clé de la Haute Magie. Et encore : signe kabbalistique. Là, seulement, elle côtoie - jusqu'à se confondre avec elles - Marie et Lilith...

*
**

EVE-LILITH.

Occultée par la tradition biblique, Lilith est, au contraire, une des figures centrales de la Kabbale. Selon le Zohar, elle a été créée en phase descendante de la lune (étymologiquement, elle est « la nocturne »). Les profondeurs de la mer sont sa demeure. Elle en émerge, la nuit, pour tenter les hommes endormis. C'est le bruit de la mer qu'il faut évoquer pour exorciser ses prestiges: « Retourne, retourne, la mer gronde/Ses vagues t'appellent... »³⁸.

Breton ne cite jamais Lilith. Mais, c'est dans le décor océanique de la Presqu'île de Gaspé qu'il choisit de faire apparaître Mélusine...

Lorsque Eve intervient dans *Arcane 17*, elle n'est jamais marquée du signe du péché. Si Breton subvertit le mythe archaïque de la Déesse-Mère, en transformant la Mère Lousine en Femme-Enfant, il renie également la manipulation chrétienne de la légende qui fait de l'éternelle beauté de la fée le piège - d'autant plus dangereux qu'il est plus désirable - du Démon.

Et pourtant, étrangement, on rencontre chez Breton une Eve Ophidienne où il est peut-être possible de reconnaître quelques traits de Lilith. Pas dans *Arcane 17*, il est vrai. Mais, dans *Martinique Charmeuse de Serpents*, par exemple. Sous la forme de « cette Eve qui serait un serpent » et qui apparaît près d'une « flaque d'eau d'un jaune inquiétant » où viennent crever des « bulles sifflantes »³³. Il s'agit d'un simple solfatare volcanique. Mais c'est, aussi bien, la bouche d'un enfer miniature... Eve, ici, sent le soufre, en quelque sorte...

Eve-Serpent, également, cette femme rencontrée au Mexique, « aussi belle qu'inexorable », cette femme « toute séduction en même temps que tout défi » qui « se *lovait* dans un décor pervers [...] »³⁴. Séduction et défi : plus encore que d'Eve c'est bien de Lilith qu'il s'agit. Car Lilith la tentatrice est une des figures de la Révolte; et elle se conjuguent séduction et sédition. C'est pourquoi, sans doute, l'imaginaire chrétien, quand il ne la censure pas, la rejette du côté des forces du Mal.

*
**

C'est en tant que figure de la Révolte, d'ailleurs, que, à la fin du siècle dentier, Lilith, Dame de la Mer, est devenue Dame de l'Anarchie. Car, dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, les artistes et les écrivains, ceux-là mêmes qui se passionnaient pour la « conception ésotérique du monde » ont, *en même temps*, été fascinés par l'Anarchie. La formule ésotérique de Saint-Yves d'Alveydre, « Lune, soleil des Morts », par exemple, est utilisée, telle qu'elle par Camille Mauclair pour désigner l'Anarchie, « Soleil des Morts ». Lilith, la « femme cabalistique », trouvait ainsi, dans l'imaginaire fin-de-siècle, une double actualité.

Rémy de Gourmont, qui fut le chantre de *Lilith*, affirme que l'Anarchie est « souhaitable et chère en désir à toute intelligence »³⁵ et constate avec jubilation « Nous fûmes tous Anarchistes, dieu merci! » - oubliant, semble-t-il, que la devise de l'Anarchie est, avant tout, « ni Dieu ni maître »... Il lit le Zohar et écrit dans *La Révolte* sans y voir la moindre contradiction. Et Léon Bloy, qui rêve d'une femme « aussi forte que les colonnes des cieus, omnisciente autant que celui qui siège sur les chérubins, une femme qui *serait* » - c'est Isis, mais Lilith, aussi bien - affirme que « la maîtresse faculté de l'artiste... l'imagination, est naturellement et passionnément *anarchique* [...] elle brûle sur elle-même comme un Solfatare [...] L'infini de l'espace est sa *lucarne* pour explorer la totalité des siècles »⁶. Lilith, l'Anarchie et l'image de la « fenêtre » alchimique - c'est ainsi qu'Eliphas Levi définit « l'imagination » de l'adepte - font ici bon ménage...

Breton a parfaitement su repérer « aux nœuds des grandes lignes des pensées poétique et d'anticipation sociale [...] la persistante vitalité d'une conception ésotérique du monde ». Et on trouve chez lui, constamment, une double postulation qui semble l'attirer avec une égale aimantation vers l'Anarchie *et* vers l'Esotérisme. Beaucoup plus, à vrai dire, que vers la Révolution. Mais c'est là une autre histoire...

En tout état de cause, *Arcane 17*, on le sait, conjugue - et ce dès son ouverture - l'éloge de la conception ésotérique du monde et l'exaltation de l'Anarchie. Or, si Mélusine et Isis sont de parfaites incarnations de la première, ni la douce Femme-enfant, ni la sœur-amante ne semblent posséder la démesure et la violence séditeuse qui leur permettraient d'être, en même temps, des « Dames de l'Anarchie ». Ni l'une ni l'autre, en effet, n'a cette « infernale grandeur » où Breton se dit forcé de « reconnaître au moins, à part soi », la marque de l'Anarchie. Lilith, en revanche, qui n'est jamais nommée, eût convenu à merveille. Et, d'ailleurs, à lire les pages³⁷ où fulgure la flamme rouge et noire, on n'a pas trop de mal à la reconnaître. En filigrane.

Elle seule possède « l'incandescence » de la passion; elle

seule, ((superbe fleur carbonisée » est capable de « se consumer sur place dans une attitude inexorable de sédition et de défi ». *Inexorable, défi*: on a reconnu les mots mêmes qui servaient à définir l'Eve-Lilith. La *séduction* a glissé vers la *sédition*, mais c'est bien elle, assurément, qui rend à Breton « l'œil » de ses dix-sept ans (l'âge, à un an près, où il découvre les femmes de G. Moreau qui, toutes, quelque part, sont Lilith) et qui continue, en 1943, à le faire « frémir » d'une émotion qui ressemble au désir.

*
**

LA PHASE CACHÉE DE MÉLUSINE.

L'absence du nom de Lilith dans *Arcane 17* est à tout le moins étrange. D'autant plus que, au moment de clore son texte, Breton fait explicitement référence à *La Fin de Satan*³⁸. Or, tout autant que de l'Ange Liberté, ce texte est le poème de Lilith. De plus, elle y est constamment donnée comme un doublet d'Isis. Et, dans *Arcane 17*, Mélusine est aussi Isis.

Comme sur le corpus mélusinien, Breton opère, sans le dire, sur le poème de Victor Hugo auquel il se réfère explicitement, une opération de conversion de signes. Au début de *La Fin de Satan*, « un voile blanc » s'avance « comme l'algue erre », « droit dans l'ombre et sans bruit ». Une voix sort du « voile obscur » et proclame « je suis Isis, l'âme du monde mort ». Dans *Arcane 17*, au contraire, le corps dénudé d'Isis annonce la Résurrection.

Au Livre II, Hugo assimile Isis à Lilith :

*Femmes, l'homme est le roi, tremblez! et songez bien
A la sombre Lilith, femme née avant Eve.
Adam la renvoya dans l'ombre et dans le rêve.
Lilith répudiée est un spectre de nuit [...]
Elle s'appelle Isis dans l'Inde où Satan luit.
Et l'encens de l'Égypte horrible la poursuit.*

C'est contre ((Lilith-Isis, l'âme noire du monde », « la grande femme d'ombre », que se dresse, dans la lumière l'Ange-Liberté (Ange et Femme: androgyne, bloc de lumière: « L'étoile qu'elle avait au front se mit soudain / A grandir emplissant d'aurore l'ombre obscure. »). La lumière triomphe d'Isis, qui est Lilith : « L'ardent grossissement de l'étoile poussait / Lilith-Isis vers l'ombre... ».

Le texte de Breton refuse le jeu traditionnel, diacritique, des antinomies irréductibles. L'Isis-Mélusine-Elisa *d'Arcane 17* (elle est aussi l'Etoile du matin, la Verseuse de l'Aube) est le double lumineux et bénéfique (inversé) de Lilith. Signe blanc en surimpression sur un signe noir.

Le texte de Hugo, comme celui de Breton, superposant temps

mythique et temps historique, évoque Paris écrasé par les forces du Mal: « Nuit, Terreur, Mort » chez l'un; « court métrage de nuit mauvais teint » chez l'autre. A Satan répond le Nazisme triomphant: « Ce peuple est vaincu; sur sa tête / J'ai mis le joug [...J / Car Paris baïllonné fait muet l'univers [...J / Maintenant, c'est fini, tout rôle et rien ne gronde. ». Hugo écrit *La Fin de Satan* en exil, sur une île : Jersey; Breton écrit *Arcane 17* en exil, sur une île : Rocher Percé. Hugo, sur la foi du *Dictionnaire* de Moreri, relie Paris à Isis (Paris = Bar-Isis). Breton, de façon, il est vrai, moins évidente semble bien reprendre cette étymologie traditionnelle lorsqu'il superpose à la vieille Europe l'antique Egypte, et Memphis à Paris.

Mais aux « trois cercles noirs Haine, Meurtre, Esclavage » de Hugo, vont, chez Breton, s'opposer les trois lumineuses hélices de cristal : Amour, Poésie, Liberté, qui assurent, précisément, la conversion de signes, la transfiguration de la nuit en aube. Et celle de Lilith en Mélusine.

Et, ici, Breton est dans le droit fil de la Kabbale Juive. Le texte sacré, la Thora, est un texte palimpseste, un texte double. (*Arcane 17*, dès son ouverture, se donne à double entrée, à double lecture: « [...J cette gitane [...J mais c'était [...J ».) Quand les temps seront venus, quand « la grande malédiction » sera levée, les caractères qui se lisent aujourd'hui en *noir* sur la page blanche, se liront enfin en *blanc*. L'ombre sera devenue lumière. Et d'ailleurs, en hébreu, le mot qui signifie *lumière* et le mot qui signifie *mystère*, c'est-à-dire *nuit*, *obscurité*, sont équivalents. Ils ont la même valeur de nombre : 207. L'un, donc, dit l'autre. L'un est dans l'autre. Et Lilith est dans Mélusine...



LES DAMES DE LA KABBALÉ 1 : LILITH, HÉLÈNE, BALKIS.

Mélusine la fée, dans *Arcane 17*, est Elisa, femme réelle. Elle est Isis qui a vaincu la mort. Elle est l'Etoile du Matin, celle qui résout les antinomies et dont le nom hébraïque (jeu de mots : Phé, la fée ?) signifie Résurrection. Elle est Ève. Le caractère hébreu qui, vers sa fin, s'inscrit dans le texte comme les « signes d'apparence cabalistiques » s'inscrivaient à son ouverture, suffirait peut-être à susciter derrière (ou plutôt à l'intérieur de) Ève la chrétienne son doublet Kabbalistique. Mais il y a plus.

Car Mélusine est aussi, tout au long des méandres du texte, et selon les détours et les spirales de la thématique, Balkis, reine de Saba, et Hélène « qui a toujours subjugué les hommes ». Or, dans la tradition hébraïque, celle du moins de la Kabbale, Hélène et Balkis sont des figures poétiques de Lilith :

Largement répandue est aussi l'identification de Lilith avec la reine de Saba [...J. Le motif de Lilith apparaît fré-

*quemment dans les prières de la tradition Ashkenaze mêlé à celui de la reine de Saba [...]. Dans le folklore Ashkenaze, la figure de Lilith s'est souvent confondue avec celle d'Hélène de Troie*³⁹.

Reine de Saba, Balkis devient aisément, par un jeu de mots, « reine du Sabbat ». Et Mélusine la fée est aussi la Sorcière. Si Balkis est dans *Arcane 17* une des éblouissantes figures mythiques de la femme éternelle, elle est aussi, ailleurs, dans *L'Autre Alceste* de Jarry par exemple (Breton a lu ce texte, il le cite ici ou là), sombre et maléfique. Et elle rejoint Hélène, la grande fleur vénérienne et mortifère de G. Moreau et de Huysmans. Hélène, la Dame de Pique, est aussi une des figures du Tarot des Alchimistes.

Dans *L'Autre Alceste*, aux côtés de Balkis, on voit apparaître, outre Hélène, le démon aquatique Doublemain dont les bras sont « doublement coudés » : « selon qu'il levait ou baisait les coudes, de chacune de ses épaules naissait un M ou un W »⁴⁰. M ou W : lettre double, qui peut se lire dans un sens ou dans l'autre, à l'envers ou à l'endroit. En blanc ou en noir. Comme un signe de vie ou comme un signe de mort.

Ce M Kabbalistique on le rencontre au moins deux fois chez Breton. Dans *Les Champs Magnétiques* et dans *Le Premier Manifeste* : « marque sinistre... M bleu qui [...] menace », ou lettre qui révèle les secrets de l'Art magique surréaliste et introduit l'initié « dans la Mort qui est une société secrète »⁴¹.

Or, ce M, que Jarry lie à Balkis-Hélène-Lilith et Breton à la Mort, vient de la Tradition alchimique. Il est, chez Paracelse, le symbole de la Masse - qui est principe de vie et (en même temps, selon la dialectique alchimique) principe de mort. Puisque, pour parvenir au Grand-Œuvre, il faut traverser la noire épreuve de la putréfaction.

Le M de Paracelse désigne sans doute le Mercure philosophal, *materia prima* du Grand-Œuvre, mais il est aussi « la clé *mem* de la Kabbale » par quoi se dit l'élément aquatique, l'eau primordiale⁴². Où l'on retrouve Mélusine, fée aquatique, aquas-ter des Alchimistes...

*

**

LA LANGUE DES OISEAUX.

Si Lilith la noire est, dans *Arcane 17*, devenue Mélusine la lumineuse, c'est bien parce que *Arcane 17* est l'œuvre au blanc, l'ultime étape de l'élaboration du Grand-Œuvre. Et c'est, historiquement, le dernier grand texte de Breton. Et il est, à la fois, texte autobiographique, texte théorique et texte poétique : lieu de conciliation des antinomies...

Alchimique, le texte *d'Arcane 17* l'est parce qu'il nécessite une double lecture, un décryptage qui « démêle peu à peu les

courbes de sa signification d'abord si complexe sur tous les plans ». Parce qu'il nécessite une progressive « élucidation ». Parce qu'il faut le mettre « à jour » pour qu'il livre enfin le secret de sa structure. Parce qu'il est tout tramé de « signes cabalistiques » et qu'il suffit « d'épeler une lettre », de citer un nom, pour qu'apparaisse « le caractère exorbitant de toute l'inscription ».

Alchimique, il l'est encore par l'usage qu'il fait de la « langue des oiseaux », « écran de protection très efficace » autour du secret qu'elle aide, pourtant, à dévoiler. Il y a, pour ne citer que quelques exemples, les ailes blanches effilées de noir des fous de Bassan et la dérive luxueuse des oiseaux de mer, l'alouette, l'hirondelle, l'épervier, le rossignol de la vie cruelle, la collette de l'ibis, l'aile de l'aigle doré, la plume blanche de Lucifer, le diamant à bavette, le geai sur l'index. Il y a enfin, blanc marqué de noir, le harfang, polaire et nocturne.

Ce sont les oiseaux de mer, dont chaque aile blanche épèle une lettre, qui, littéralement et dans tous les sens, écrivent le début d'*Arcane 17*. Et cette inscription ne livre son sens qu'à qui connaît la clé de la langue des oiseaux puisque, « à l'observer plus distraitement du rivage », le Rocher-Percé cesse d'être un merveilleux iceberg de pierre de lune mû par trois hélices de cristal pour n'être plus qu'un récif océanique « ailé » des seuls oiseaux de mer...

Mais la « cabale phonétique » est aussi à l'œuvre dans les noms mêmes des figures de la Femme triomphante. D'Hélène à Mélusine une même syllabe se retrouve : el. Elle ? Comme d'Hélène à Elisa. Dans *Mélisande* se lit *Elisa*. Mais aussi, après inversion, dans Mélusine. D'Hélène à Balkis il y a assonance. D'Elisa à Balkis il y a écho. Tout comme d'Elisa à *Isis*, qui contient, redoublée et inversée, la syllabe centrale du nom de la femme aimée, le signe de la féminité inscrit dans tous ces noms de femme.

De tous ces noms de femme, Isis est le seul qui ne puisse se démembrer; ou plutôt : se démembrant il se redouble, il ne renvoie qu'à lui-même, ne dévoile que lui-même. Car « d'Isis [...] Apulée dit splendidement qu'elle se retire en elle-même ». La syllabe unique qui, se dédoublant, compose le nom d'Isis est celle qui termine le nom d'Osiris, le démembré, celui qui a trouvé le secret de la jeunesse éternelle. Elle est aussi le sceau des lieux sacrés, lieux de l'initiation, Memphis ou Eleusis.

Derrière ce dernier nom, d'ailleurs, si on joue avec lui, si on le démembre (syllabe initiale : El, syllabe finale : is) et si on lui impose la marque du féminin, on voit réapparaître Elisa, l'initiée qui a traversé les dangereux confins de la Mort. C'est dans la section où le nom d'Eleusis est prononcé qu'Elisa rentre en scène - innommée, il est vrai. Mélusine et Isis alors s'effacent. On quitte le temps du mythe et du rêve pour faire retour au temps réel. Et si le nom d'Elisa, ici, n'est pas prononcé - il


ne l'est, en fait, qu'à la première ligne du texte où, une fois pour toutes, il inscrit son sceau, indélébile - c'est bien que, à ce moment là, le nom d'Eleusis en tient lieu...



LES DAMES DE KABBALÉ II : MÉLUSINE, LILITH, MARIE.

Ce jeu kabbalistique sur les noms par lequel, comme Elisa, Balkis et Isis, Lilith est dans Mélusine on le retrouve dans le discours et dans l'iconographie alchimiques. Jung, dans *Psychologie et Alchimie*, commente ainsi une gravure du XVI^e siècle représentant les transformations de la *materia prima* au cours du processus alchimique: « La Mélusine (Lilith) sur l'arbre est la Sapientia ». L'assimilation Mélusine-Lilith, dans la Tradition, semble donc bien aller de soi. De plus, la Mélusine-Lilith alchimique est intimement liée à Balkis : selon le commentaire que donne Jung, dans le même ouvrage, d'une autre gravure alchimique, à l'intérieur de la *prima materia*, la colombe blanche est la reine de Saba...⁴³. Avec la colombe (née peut-être, par un jeu de mots - columba/colubra - du serpent), on rejoint Mélusine la fée. Mélusine, Hélène, Balkis, Lilith : dans l'Alchimie les quatre figures féminines, en fin de compte, n'en font qu'une. Et qui nomme l'une nomme l'autre...

Si l'absence de Lilith, dans *Arcane 17*, nécessite une « élucidation », l'absence de Marie, bien entendu, ne pose, elle, aucun problème. Nul n'attend de la voir apparaître dans un texte surréaliste ! Crevel, il est vrai, dans *Le Clavecin de Diderot*, évoque bien l'image de la Vierge-Mère victorieuse du Serpent, mais c'est en termes iconoclastes et animés d'une fureur vengeresse : « cette marmoréenne personne avait des pieds, des pieds de flic, des pieds dont la pesée écrasait le Serpent, un pauvre serpent qui, dans une ultime convulsion, relevait la tête »⁴⁴. Rien là que de bien naturel: Marie, pour les surréalistes, ne peut être que celle qui opprime et mutilé le Désir.

Et pourtant, dans *Arcane 17*, Mélusine semble, à première vue, un doublet profane de Marie. C'est l'entrée en scène de Mélusine, femme-serpent qui, après coup, explique la déroute, à la fin de la première partie d'*Arcane 17*, de cet autre Serpent, celui que Breton nomme « le boa ». Mélusine s'oppose au Serpent. Elle l'écrase. Elle est porteuse de lumière, son premier prédicat est « éblouissante » ; le Serpent, au contraire, est « l'unique artisan de l'opacité ». En lui, Lucifer porte-lumière est devenu le Prince des Ténèbres, l'artisan du malheur et de la Mort. Or, très explicitement, Mélusine devient à son tour « Lucifer porte lumière », l'Etoile matutine du XVII^e Arcane du Tarot des Alchimistes. Mais « Etoile matutine », c'est aussi un des noms de Marie... 

Par Mélusine, on le sait, le système féminin du monde vient remplacer le système masculin, celui du prince des Ténèbres. La « torsade éblouissante » de la femme-serpent triomphe du nocturne « grand courbe » qui disparaît, fuligineuse volute, à l'horizon ((on peut encore voir le navire lever l'ancre, ses cheminées vomissant à grandes volutes le fascinateur vaincu »). Ceui-là même qui lovait ses « trainées serpentine » dans le quartz encore opaque de Rocher-Percé...

Mélusine, victorieuse du serpent, se trouve aussi dans cet autre roman kabbalistique qu'est *L'Amour Absolu* de Jarry. Le « grand courbe », en effet, que la seule approche de Mélusine met en fuite, est un reflet du « grand serpent de mer Léviathan » qui, aux dernières pages de *L'Amour Absolu*, vient « prosterner son crâne en triangle » (*Arcane 17* dit : « ouvrir sa gueule triangulaire ») « sous le petit talon de Miriam ». Or, Miriam, Mme Joseb, la mère d'Emmanuel Dieu, porte aussi le nom de Mélusine. Et, comme dans *Arcane 17*, Mélusine est « la sirène à queue de serpent, aux ailes d'alouette » (*Arcane 17* : « ailes d'hirondelles ») ; comme dans *Arcane 17*, son corps est recouvert d'écailles (*L'Amour Absolu* : « Ailleurs, ce sont les écailles des bêtes de la mer » ; *Arcane 17* : « Mélusine au-dessous du buste, je vois miroiter ses écailles... »).

Mais, en réalité, chez Jarry comme chez Breton, ce n'est pas à la figure chrétienne de Marie que renvoient le serpent et la femme-fée qui l'écrase. Il s'agit bien plutôt de la femme alchimique. Celle qu'Eliphas Levi nomme « la Vierge qui doit écraser la tête du serpent » et ailleurs la « femme cabalistique », la « vierge de la mer » (Lilith ?) à qui, « dans le monde élémentaire », correspond l'eau. Comme à Mélusine.

« On lit, dans le Zohar [...], 'le serpent magique, fils du soleil, allait dévorer le monde lorsque la mer, fille de la lune, lui mit le pied sur la tête et le dompta' »⁴⁵.

Le soleil : yang, le système masculin du monde; la lune : yin, le système féminin du monde. Dans la Kabbale, c'est le système féminin qui triomphe. Comme dans *Arcane 17*.

Selon Jung⁴⁶, la Mélusine, symbole de la *materia prima*, que Paracelse représente, comme Breton, avec « le haut du corps d'une vierge et le bas du corps d'un serpent » est la « conception fondamentale de l'alchimie ». Et elle renvoie au Tehom, c'est-à-dire au grand serpent Tohu-Bohu de la Genèse. En qui, dit encore Jung, il faut reconnaître le « monde matriarcal qui a été vaincu par le monde paternel ». Le triomphe de Mélusine, (la réussite du Grand-Œuvre), est donc bien, comme chez Breton, la revanche du système féminin du monde, trop longtemps opprimé. Et le M de Paracelse, qui garantit cette réussite, est aussi « l'hiéroglyphe maternel », la première lettre de Maria, premier être créé. C'est-à-dire la Lilith de la Kabbale Juive ?



LE RETOUR DE LA SEKHINA.

Selon la Tradition, dans un premier temps d'avant le Temps, coexistaient en Dieu un principe masculin et un principe féminin, la Sekhina. C'est ce Dieu double qui aurait créé l'Adam originel, double lui aussi, Homme-Femme. L'Androgyne primordial, « bloc de lumière ». Mais l'action destructive du péché du second Adam et de la seconde Eve, a entraîné « l'exil de la Sekhina ». Autrement dit, la séparation en Dieu du principe masculin et du principe féminin. Inaugurant ainsi le Temps et la Mort. Et le principe d'identité. « Depuis, le Haut est profondément séparé du Bas », le Masculin du Féminin, alors que, selon la *Table d'Emeraude*, à l'origine ce qui est en Bas est en Haut, ce qui est dehors est dedans, le féminin est dans le masculin et inversement. D'après G. G. Scholem, « l'affirmation d'un élément féminin en Dieu est [...] l'un des progrès les plus riches en conséquence que la Kabbale ait accompli ».

Mais cet état - douloureux - de séparation des principes antinomiques n'est pas définitif. Toute « l'activité religieuse » de la Kabbale, dit encore Scholem, a pour but de mettre un terme à l'exil de la Sekhina, à cette dichotomie du principe masculin et du principe féminin, qui, dans la Kabbale comme dans *Arcane 17*, est bien « la grande malédiction ». Quand, dans le rêve kabbalistique, le féminin et le masculin seront ramenés à leur unité première, « les puissances afflueront librement à travers les mondes ». La formule, « cela arrive pour l'amour de la réunion de Dieu avec sa Sekhina », est, selon Scholem, le leit-motif des textes kabbalistiques ⁴⁷.



POETIQUE DE LA KABBALE.

On voit tout ce que, dans *Arcane 17*, Breton doit à la Tradition. Et, en même temps, tout ce qui l'en sépare.

Comme dans la Kabbale, il y a, dans *Arcane 17*, le rêve d'un temps régénéré - mythique et réel à la fois - où « la grande malédiction est levée ». Comme dans la Kabbale, cette grande malédiction est la dissociation des deux principes du monde. Dans leur réconciliation réside tout le pouvoir de régénération du monde et de l'humanité. Mais, précisément, il ne s'agit plus de Dieu, mais bien du monde. Et de l'homme. Ici et maintenant. Ce n'est pas dans l'amour divin, mais dans l'amour de l'homme et de la femme que réside « toute la puissance de régénération ». C'est par la femme retrouvée (la Sekhina revenue d'exil, Mélusine après le second cri) que le monde sera sauvé. Mais le salut

n'est pas projeté dans un au-delà mystique et transcendant; ce qui doit désormais prévaloir, c'est l'idée lumineuse du « salut terrestre par la femme ».

Il ne s'agit donc nullement « d'activité religieuse » mais d'activité poétique : « c'est à l'artiste [...] qu'il appartient de faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système féminin du monde [...] ».

Il ne s'agit pas non plus d'espérer en un avenir messianique où se révélerait, de nouveau et à jamais, la Féminité occultée de Dieu. Mais de savoir, aujourd'hui, reconnaître tout le Surréel dans le Réel. A travers la main transparente et étoilée de la femme aimée, en qui s'incarnent, certes, abolissant la temporalité, toutes les figures mythiques de la Femme. Mais qui est, *d'abord*, cette femme-ci que j'aime aujourd'hui - « et c'est toi ».

Ce que fournit à Breton la tradition kabbalistique, c'est une fascinante réserve de l'imaginaire où puiser pour réactiver, pour revivifier les grands mythes humains. Et c'est sans doute cette activité de régénération des mythes qui rapproche le plus le Surréalisme de la Kabbale. G. G. Scholem définit l'activité intellectuelle de la Kabbale comme une entreprise de formulation nouvelle des mythes (on sait que l'urgence de l'élaboration d'un mythe nouveau a été une des premières affirmations du Surréalisme) :

Dans le système des anciens kabbalistes, nous avons affaire non seulement à une réanimation de quelques motifs mythiques, mais [...] à une couche épaisse d'idées mythiques et de mythes élaborés.

La plupart de ces mythes avaient pour fonction de dire « l'étroite relation de l'idée de masculinité et de féminité en Dieu ». (Le « problème de la femme », « la grande promesse qui sera tenue », est au fondement même du Surréalisme). Il suffit, pour que la phrase de Scholem s'applique au Surréalisme, de supprimer - ce qui, certes, transforme, renverse radicalement le sens ! - les deux derniers mots. Ou plutôt de les remplacer par « dans l'homme », ou « dans le monde ».

Une autre formule, encore de Scholem, est applicable au Surréalisme, celle par laquelle il définit la poétique kabbalistique : « Les grands livres de la Kabbale s'abandonnent aux images et les poussent à dessein à l'extrême »⁴⁸.



LE « PENTAGRAMME ÉBLOUISSANT ».

Dans le *Dogme et Rituel de la Haute Magie* d'Eliphas Levi comme dans *Arcane 17*, c'est par « la femme régénérée » que « l'amour régénèrera le monde ». Car, « l'amour est une des images mythologiques du grand secret et du grand agent ». Et Eliphas Levi dit encore : « l'Amour est un des grands instruments du pouvoir magique ». Comme dans *Arcane 17*, l'Amour alchimique est une « aimantation totale »; il naît entre l'homme et la femme lorsque « l'atmosphère magnétique de deux personnes est tellement équilibrée que l'attractif de l'une attire l'expansif de l'autre ». Alors, comme dans *Arcane 17*, se reconstitue le « bloc de lumière » primordial: « il se produit (...) une ivresse complète de lumière astrale qu'on appelle la passion proprement dite, ou l'amour ».

Chez Eliphas Levi, comme dans *Arcane 17*, le serpent est à la fois « lucifer » (Mélusine, l'Etoile matutine) et « lucifuge » (le Boa opaque, le grand courbe) : « c'est un serpent, mais c'est aussi une auréole ». Au fronton d'*Arcane 17* comme à celui du *Dogme et Rituel*, s'inscrit non seulement « l'étoile brillante et la jeunesse éternelle » du XVIIe Arcane du Tarot, mais aussi (noir et blanc) le « pentagramme éblouissant »

*C'est l'initiation ou la profanation,. c'est Lucifer ou Vesper, l'étoile du matin ou du soir,.
C'est Marie ou Lilith,. c'est la victoire ou la mort,. c'est la lumière ou la nuit*⁴⁹.

III. LE PRÉ DE LA PAROLE POÉTIQUE.

Assurément, la dette - reconnue - de Breton envers E. Levi va bien plus loin que l'emprunt de la formule célèbre « Osiris est un Dieu noir ». Voire même que l'interprétation du dix-septième Arcane.

On voudrait, ici, ajouter encore un dernier jeu d'échos qui renvoie, une fois de plus, le texte d'*Arcane 17* (et plus largement, l'ensemble du Texte bretonien) au grand Texte occulte de la Tradition.

*
**

LA FENÊTRE ALCHIMIQUE.

Dans le *Premier Manifeste*, Breton exalte l'imagination (« Chère imagination... ») dont il fait la souveraine absolue de toute activité poétique - c'est-à-dire de la Vie - et la clé première des secrets de l'Art magique surréaliste. Une semblable exaltation de l'Imagination se trouve dans le *Dogme et Rituel*

L'intelligence et la volonté ont pour auxiliaire et pour instrument une faculté trop peu connue et dont la toute puissance appartient exclusivement au domaine de la magie.

Car c'est l'imagination seule qui est capable d'utiliser la « clé générale », c'est-à-dire le principe d'analogie, « seul médiateur possible entre le visible et l'invisible », « clé de tous les secrets de la nature et seule raison d'être de toutes les révélations ». C'est, on le sait, l'analogie qui, dans le Surréalisme, est aussi bien la clé de l'image poétique que celle qui permet d'interpréter le monde cryptogramme, et de mettre en lumière le contact entre tous éblouissant de l'homme avec le monde des choses...

En outre, pour Eliphas Levi, l'imagination est tout entière du côté de la Transparence; elle dissipe toute opacité: « l'imagination, que les cabalistes appellent le diaphane ou le translucide [...] »; et encore: « ce qu'on appelle en nous l'imagination n'est que la propriété inhérente à notre âme de s'assimiler les images et les reflets contenus dans la lumière vivante qui est le grand agent magnétique ».

Comment ne pas songer aux « Grands Transparents », à la transmutation éblouissante des traînées opaques du quartz de Rocher Percé en iceberg de pierre de lune que meuvent, poétiquement, imaginairement, les trois transparentes hélices de cristal ?

Et enfin:

L'imagination de l'adepte est diaphane, tandis que celle du vulgaire est opaque. La lumière de la vérité traverse l'une comme une fenêtre splendide et se réfracte dans l'autre comme dans une masse vitreuse pleine de scories et de corps étrangers so.

L'imagination alchimique: « fenêtre splendide ». On aura reconnu, bien sûr, le thème de la fenêtre lumineuse qui parcourt tout le texte *d'Arcane 17* : « point lumineux vacillant sur la mer », fenêtre de Montségur, de Juliette, de Kleist ou de Mélisande, par où, au cœur de la « transmutation éblouissante » qu'opère la « pensée poétique », on peut voir se dissiper l'opacité...

LA KABBALÉ POÉTIQUE.

Ouvert sur « des signes d'apparences cabalistiques », le texte *d'Arcane 17* se ferme sur la transcription d'un signe hébraïque, signe hiéroglyphique. Entre temps, toutes les contradictions ont été résolues. Mais la seule Alchimie, qui a été ici mise en œuvre, c'est l'Alchimie du Verbe et la seule « cabale » est la « cabale phonétique ». Car, pour Breton, la médiocrité de

notre univers n'est tributaire que de celle de notre faculté d'énonciation. Et l'Alchimie du verbe est d'abord une entreprise de grande envergure sur le langage. Mais c'est aussi - dépouillées de leurs implications métaphysiques - ce que sont l'Alchimie et la Kabbale.

Dans la Kabbale, dit G. G. Scholem, lettres et noms ne sont pas seulement des moyens de communication. Ils sont bien plus que cela. Chacun d'eux représente une concentration d'énergie et exprime une plénitude de sens qu'il est absolument impossible de traduire, du moins complètement, en langage humain.

Dans le texte d'*Arcane 17*, la transcription phonétique du signe hébraïque (« prononcez : phé ») serait parfaitement suffisante pour assurer la communication, la compréhension immédiate du sens par le lecteur. Mais elle ne suffirait pas à rendre compte du faisceau d'énergies contenu dans le caractère hébreu proprement dit. Il faut que la forme même du caractère apparaisse dans le texte. Car, dit encore G. G. Scholem : « chaque lettre représente dans sa forme spécifique une concentration de l'énergie divine »⁵¹.

Il va sans dire que, pour Breton, il ne s'agit pas de faire apparaître, dans la lettre, « l'énergie divine », mais l'énergie poétique. Dans le système de l'alphabet occidental, le mot ne joue, poétiquement, que sur deux registres, le son et le sens. L'utilisation du caractère hébraïque (outre qu'il code une dernière fois le texte comme kabbalistique et, donc, à décrypter) mobilise un troisième registre, le visuel, augmentant ainsi d'un degré l'énergie de la Parole poétique. Et diminuant d'autant la médiocrité de la faculté humaine d'énonciation.

Le *Second Manifeste* met sur le même plan les « recherches » poétiques de Rimbaud et les « recherches » alchimiques de Flamel (sont également citées, d'ailleurs, au même lieu du texte, d'autres références alchimiques: les « secrets d'Hermès », « le livre d'Abraham juif » et « Agrippa ») et donne même l'avantage aux secondes sur les premières. L'Alchimie rimbaldienne du verbe, trop entachée, de l'aveu même du poète, de « vieilleries poétiques », est désormais insuffisante: « Alchimie du verbe, ces mots, qu'on va répétant un peu au hasard aujourd'hui, demandent à être pris au pied de la lettre ».

Aux yeux de Breton, en effet, les recherches surréalistes « présentent avec les recherches alchimiques une remarquable analogie de but ». La Pierre philosophale et l'image surréaliste ont, l'une et l'autre - c'est du moins ainsi que Breton les présente - pour fonction de « permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante ». Citant, ensuite, un passage du livre de Nicolas Flamel, Breton commente de façon très explicite : « Ne dirait-on pas le tableau surréaliste »⁵². Et déjà, dans le *Premier Manifeste*, à propos de

Poisson Soluble, premier « composé alchimique » du Surréalisme, il évoquait les « territoires dangereux » des occultistes.

Dans *Les Vases Communicants*, alors même qu'il s'affirme hautement « marxiste-léniniste », il regrette de ne pouvoir s'offrir *l'Ars Magna* de Raymond Lulle, « en raison de son prix trop élevé ». Dans ce texte, comme dans bien d'autres, les termes qui définissent « l'opération poétique » sont ceux de « synthèse », de « précipité d'une belle couleur durable » - la couleur blanche, qui vient clore la série des transmutations de la *synthèse* alchimique -, de « secret » et même de « magie ». On retrouve ici, comme chez Mallarmé, le lexique de base de l'Alchimie.

L'Alchimie, la Kabbale, l'Esotérisme fonctionnent, dans le discours théorique du Surréalisme et dans sa pratique d'écriture, comme les référents analogiques privilégiés de la poésie.

Répondant, en 1950, au cours d'un entretien avec F. Dumont, à la question « Qu'attendiez-vous (en 1925) de l'esotérisme ? », Breton commence par citer Hugo, Nerval, Bertrand, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Roussel, Jarry qui, tous, ont, dit-il, « côtoyé l'esotérisme ». Il ajoute ensuite :

*C'est par son propre mouvement, je veux dire porté par des mobiles qui me semblaient alors strictement poétiques que (le surréalisme) a été amené à recouper certaines thèses esotériques fondamentales*⁵³.

(Deux remarques, en marge, ici :

- La question sur l'esotérisme suit, dans cet entretien, immédiatement cette autre question : « Qu'attendiez-vous exactement du communisme en 1925 ? ». Le rapprochement n'est pas insignifiant : Esotérisme et subversion sociale, dans le Surréalisme, ont partie liée.

- Breton dit : « qui me semblaient alors... » ; la restriction n'est sans doute pas innocente, qui laisse entendre que, au moment où il parle (1950), les mobiles ne seraient plus d'ordre « strictement poétique ». Mais il n'est nullement, ici, question de disculper - pas plus d'ailleurs que de justifier - Breton de s'être laissé tenter non plus seulement par la forme poétique de l'Esotérisme mais bien aussi par son contenu.)



LE PONT DE REBIS.

Ainsi donc, au moins dans un premier temps, ce qui intéresse Breton dans l'Esotérisme - et dans la Kabbale ou l'Alchimie aussi bien - c'est le réservoir inépuisé de mythes et d'images qu'il constitue, mais, en même temps, une certaine pratique poétique du langage. D'un langage qui ne se réduit plus à redoubler mimétiquement un réel ressenti comme usé, dévitalisé, mais qui permet de dépasser les apparences mutilées (muti-

lantes) du réel, d'accéder, derrière les simulacres de « la vie des chiens », à une réalité autre - tout aussi concrète - bien plus féconde parce que non limitée par le carcan du principe d'identité et de la non conciliation des contraires.

Ce que la Poésie et l'Alchimie - ou plus largement l'Esotérisme - ont en commun, c'est l'exaltation du principe d'analogie, source de l'Image. Si la subversion politique et sociale vise à « transformer radicalement » le monde, la subversion poétique a pour fonction de l'« interpréter le plus complètement possible »⁵⁴. Ce qui était aussi la tâche de l'Alchimie.

Ces deux subversions, d'ailleurs, sont indissociables : vouloir transformer le monde sans se soucier de l'interpréter ne peut être, pour Breton, qu'une aberration ou, à tout le moins, une imprudence grave, qui donne naissance aux monstres du totalitarisme.

Si, comme il le dit, la médiocrité de notre univers dépend de celle de notre faculté d'énonciation, il devrait suffire d'exalter à l'extrême les pouvoirs du langage pour que cette double médiocrité disparaisse. C'est là, sans doute, le plus grand rêve de Breton, et l'utopie majeure du Surréalisme. Et c'est ainsi que s'explique son refus passionné de toute subversion politique et sociale - fût-elle révolutionnaire - qui s'accompagne d'une remise au pas, d'un asservissement du langage. Asservissement dont le Réalisme Socialiste lui paraît la plus intolérable (et la plus injustifiable) manifestation.

Ainsi, le « pont » qui, d'après *Les Vases communicants*, permet de relier définitivement la réalité et le rêve, l'objectif et le subjectif, le collectif et l'individuel, n'est au fond - au moins par métaphore - pas autre chose que le « pont de Rebis » de la symbolique alchimique. C'est le *pont* que franchit le héros de Nosferatu, le « pont des belles rencontres » dont parle Vincent Bounoure, en 1958, dans un article consacré à la Kabbale⁵⁵ et cautionné par Breton.

Et ce n'est pas autre chose que l'image surréaliste par laquelle l'homme devient capable *d'appréhender l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori à ce que toute espèce de pont soit jeté*⁵⁶.

Si, sur le plan de l'action politique, le «surréalisme-selon-Breton» continue d'affirmer la nécessité de la Révolution sociale, sur le plan de l'action poétique, de l'écriture, il rêve d'une « révolution intérieure » dont « l'accomplissement parfait pourrait bien se confondre avec celui du Grand-Œuvre ». Et ce rêve fait bien écho à celui de Mallarmé : « Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du Grand-Œuvre... ».

Où l'on retrouve l'Alchimie du Verbe...

Université Paris III.

NOTES

1. J. Le Goff, Préface à Jean d'Arras : *Mélusine*, Stock + Plus, Paris, 1979, p. 10.
- L. Désaivres, *Le Mythe de Mélusine*, Ch. Reversé, Saint Maixent, 1883, p. 21.
2. E. Goudeau, *Dix ans de Bohème*, Paris, 1885, cité dans A. Mercier, *Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste*, Nizet, Paris, 1969, T.L, p. 80.
3. Cf. par exemple le rêve ■ Kilomètre-kilo-gilolo-Iobelia-Iopez-Ioto " cité dans S. Alexandrian, *Le Surréalisme et le Rêve*, Gallimard, Paris, p.32. Sur le sillon doré qui, de la Mélusine médiévale conduit à la Mélusine Surréaliste, il faudrait dter aussi la *Mélusine* de F. Hellens qui est, elle aussi, métaphore de l'activité onirique et de l'écriture automatique.
4. A. Breton, *La Clé des Champs*, Sagittaire, Paris, 1953, p. 93.
5. Fabre d'Olivet, ■ Discours sur l'essence et la forme de la Poésie ", *Le Voile d'Isis*, n° 43, 1891.
6. S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 399400.
7. A. Breton, *Arcane 17*, UGÉ 10/18, Paris, 1965, p. 106.
8. *Ibid.*, p. 59.
9. *Ibid.*, p. 145.
10. E. Lévi, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, F. Alcan, Paris, 1894, pp. 94-95.
11. A. Breton, *Arcane 17*, op. cit., pp. 160 et 65.
12. A. Breton, *Signe Ascendant*, Poésie Gallimard, Paris, 1968, p. 137.
13. Cf. L. Désaivres, *Notes sur Mélusine*, Blais et Roy, Poitiers, 1889, p. 15.
14. A. Breton, *Arcane 17*, op. dt., pp. 70-72.
15. *Ibid.*, pp. 64-66.
16. Sur Mélusine et les Légendes Mélusiniennes cf. (outre les deux ouvrages de L. Désaivres déjà cités) :
M.E. Blacher, *Essai sur la Légende de Mélusine*, Parent, Paris, 1872;
Dumesnil du Buisson, ■ Les origines orientales de la Fée Mélusine ", *L'Ethnographie*, revue de la Société d'Ethnologie de Paris, 1951;
H. Fromage, « Recherches sur Mélusine ", *Bulletin de la Société de Mythologie Française*, n° 86, Paris, 1972;
Cl. Lecouteux, «Structure des Légendes Mélusiniennes", *Annales ESC*, Paris, 1978, n° 2;
M. Perret, « Le lion, le serpent, le sanglier... ", Post-face à Jean d'Arras, *Mélusine*, op. cit., pp. 313-332;
M. Ursin, « Notice sur Mélusine ", *Annales de la Société Académique de Nantes*, déc. 1881.
17. L. Désaivres, *Notes sur Mélusine*, op. dt., p. 25.
18. A. Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1969, p. 106.
19. L. Désaivres, *Le Mythe...*, op. dt., p. 6.
20. J. D'Arras, *Mélusine*, op. dt., p. 24.
21. L. Désaivres, op. dt., p. 44.
22. H. Fromage, op. dt., pp. 68-69.
23. A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 86.
24. J. D'Arras, op. dt., p. 247.
25. L. Désaivres, op. cit., p. 103.
26. J. D'Arras, op. dt., pp. 259 et 307.
27. A. Breton, *Arcane 17*, op. dt., p. 65.
28. L. Désaivres, *Notes...*, op. cit., p. 20.
29. M. Perret, op. dt., p. 326.
30. A. Breton, *Arcane 17*, op. dt., pp. 100 et 94.
31. H. Fromage, op. dt., p. 58.
32. G.G. Scholem, *La Kabbale et sa Symbolique*, Payot, Paris, 1975, p. 173.

33. A. Breton, *Martinique Charmeuse de Serpents*, UGC 10/18, Paris, 1973, pp. 26-27.
34. A. Schwartz, *Breton-Trotszky*, UGE 10/18, Paris, 1977, p. 100.
35. R. de Gourmont in *Mercur de France*, Kraus Reprint Ltd. Valduz, vol. 10, p. 193.
36. L. Bloy, *Belluaires et Porchers*, Seghers Libertés, Paris, 1965, p. 39.
37. A. Breton, *Arcane 17*, op. cit., pp. 13-16.
38. V. Hugo, *La Fin de Satan* in *Œuvres Complètes*, T. 10 (fin), Club Français du Livre, Paris, 1969, p. 1631, p. 1666, p. 1751, p. 1746.
39. Article « Lilith » in *Encyclopedia Judaica*, p. 247.
40. A. Jarry, *L'Autre Alceste* in *L'Amour Absolu*, Mercure de France, Paris, 1952, p. 121.
41. A. Breton-P. Soupault, *Les Champs magnétiques*, Poésie Gallimard, Paris, 1971, p. 79.
- A. Breton, *Les Manifestes du Surréalisme*, Club Français du Livre, Paris, 1955, p. 30.
42. Paracelse, *Œuvres Complètes*, Chaconnac, Paris, 1913, T. I, p. 43.
43. C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Buchet Chastel, Paris, 1970.
44. R. Crevel, *Le Clavecin de Diderot*, J.J. Pauvert, Paris, 1966, p.
45. E. Lévi, *Dogme...*, op. cit., p. 16, p. 200, p. 334.
46. C.G. Jung, op. cit., p. 390 et p. 33.
47. G.C. Scholem, op. cit., pp. 126-127.
48. G.C. Scholem, op. cit., p. 127, p. 132, p. 115.
49. E. Lévi, op. cit., p. 61, p. 96, pp. 198-199, p. 200; T. II, p. 98.
50. *Ibid.*, p. 124, p. 381, p. 178, p. 179.
51. G.C. Scholem, op. cit., p. 49, p. 92.
52. A. Breton, *Les Manifestes...*, op. cit., pp. 86-87.
53. A. Schwartz, op. cit., p. 176.
54. A. Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, Paris, 1955, p. 149.
55. V. Bounoure, « Introduction à un Traité des matrices ¹⁰, *Le Surréalisme Même*, J.J. Pauvert, Paris, 1958, n° 4, p. 19.
56. A. Breton, *Signe ascendant*, op. cit., p. 9. La première section de ce texte, qui définit l'activité poétique, s'ouvre sur une citation du Zohar et s'achève sur une citation de Fourier: poésie, ésotérisme et subversion y sont donc, comme dans *Arcane 17*, étroitement liés.

LE LANGAGE DES OISEAUX

Arturo SCHWARZ.

Les textes ésotériques se montrent très riches en anagrammes, calembours et métaphores. Les Adeptes ont toujours eu recours au langage allégorique et symbolique : au moyen des jeux de mots (et/ou de lettres), ils occultent au profane la signification de leurs enseignements, qui doivent n'être accessibles qu'aux initiés. L'ambiguïté du langage alchimique se trouve résumée dans la formule qui le définit *tam ethice quam physice* (éthique - c'est-à-dire psychologique - et physique).

Tous les langages ésotériques ont une origine archaïque. La mythologie classique nous a transmis la légende de l'hermaphrodite Tirésias, qui comprenait la langue des oiseaux. Au Moyen Age, l'un des langages secrets conventionnels était connu sous le nom de *Gaye science* ou *Gay savoir*, terme que Duchamp paraphrase inconsciemment lorsqu'il forge celui de « Physique amusante » pour décrire l'ensemble des lois qui gouvernent le mécanisme du Grand Verre.

La Physique amusante était particulièrement importante aux yeux de Duchamp parce qu'elle lui permettait de considérer le Grand Verre comme une *réalité différente*. Il était donc nécessaire de « distendre un peu les lois physiques et chimiques »¹. Cette violation de l'ordre naturel fait appel à des « Lois, Principes, Phénomènes » (p. 46) nouveaux et révolutionnaires : la densité est « oscillante » (p. 46), la composition moléculaire des corps « telle qu'il est impossible d'en calculer le poids » (p. 89), le frottement, au lieu de se changer en chaleur « est transformé

en force de retour égale à la force d'aller » (p. 82) ; par le « phénomène d'inversion de frottement », les métaux sont « émancipés » - libérés de la force de gravité (p. 82). L'espace lui-même et le temps sont soumis à des lois nouvelles. L'espace est quadridimensionnel et l'unité de mesure est le « stoppage-étalon », que l'on peut étirer (p. 50). Une horloge « de profil » (p. 141) mesure un temps doté de deux ou trois dimensions.

Notons que ces Lois, Principes et Phénomènes coïncident avec les efforts des alchimistes, intéressés eux aussi par la possibilité d'une distorsion des lois de la physique et de la chimie comme par une modification du continuum spatio-temporel. En dernière analyse, la production de la Pierre impliquait l'accélération de l'évolution naturelle des vils métaux vers l'or.

J'ai souligné ailleurs que *l'opus magnum* de Duchamp, le Grand Verre², peut être comparé à *l'opus philosophorum*. Il est donc naturel que Duchamp ait éprouvé le besoin tout alchimique d'inventer un nouveau langage secret³ pour décrire cette œuvre. Il précise bien que la langue qu'il a dans l'esprit « ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement » (p. 48).

Au premier stade de l'élaboration de ce langage, Duchamp se préoccupe de créer un alphabet, dont les lettres seraient plutôt « des signes élémentaires, comme le point, la ligne, le rond, etc. » (p. 109). Leur signification varierait en fonction de leur position. L'idée lui vient ensuite d'écarter complètement l'alphabet et de le remplacer par des films capables de rendre la signification de groupes de mots ou de phrases. Enfin, revenant au concept d'alphabet, il se propose de le fonder sur des signes composés avec les « stoppages-étalons » (p. 48).

Après la création des lettres, l'étape suivante devait être « la recherche des « Mots premiers » » (p. 48), recherche qui s'est faite dans plusieurs directions. Dans un premier temps, Duchamp avait décidé de prendre n'importe quel dictionnaire et de se borner à « barrer les mots à barrer », « raturer tous les mots indésirables » (p. 110); il songea ensuite à remplacer chacun de ces mots barrés par un autre et à utiliser le nouveau dictionnaire pour expliquer la partie écrite du Grand Verre.

Les mots nouveaux auraient été forgés en faisant « une liste de noms propres français ou anglais (ou autre langue) ou mélangés - avec prénom (ordre alphabétique ou non) - etc. » (p. 111); ces mots auraient dû être multivalents et polysignifiants. Pour les traduire dans quelque langue connue que ce soit, il aurait fallu se servir de plusieurs mots, au besoin d'une phrase entière. Inversement aucune langue ordinaire n'aurait pu être traduite dans cette nouvelle langue (p. 109). Pour finir, il décida de « prendre un dictionnaire Larousse et copier tous les mots dits « abstraits », c'est-à-dire qui n'aient pas de référence concrète » et de « composer un signe schématique désignant chacun de ces mots » (p. 48).

A ce stade, le mot commence à devenir pour Duchamp une

entité existant hors du sens qu'il peut exprimer. Les mots de la nouvelle langue auraient pu être aussi des « enregistrements photographiques » de « parties d'objets de grandes dimensions » (p. 110). On aurait pu aussi, en ouvrant au hasard le dictionnaire, trouver des mots qui, toutefois, seraient doués d'autant de « personnalité » que s'ils avaient été écrits avec une intention (p. 110). Duchamp pense aussi à chercher des mots qui soient « des équivalents de *couleurs* lesquelles ne se voient pas » (p. 110). Sa recherche alla jusqu'à celle d'une grammaire capable de « rattacher les signes élémentaires puis les groupes de signes entre eux (p. 110), grammaire aussi fuyante que les mots eux-mêmes, « continuité idéale », « n'exigeant plus une construction pédagogique de la phrase », mais capable de peser et mesurer « des *abstractions de substantifs, de négations, des rapports de sujet à verbe, etc.*, au moyen des signes-étalons, (représentant ces nouvelles relations: conjugaisons, déclinaisons, pluriel et singulier, adjectivation, inexprimables par les formes *alphabétiques concrètes* des langues vivantes présentes et à venir) (p. 48).

Le rapport entre ce nouveau langage et le Grand Verre devient perceptible si l'on pense que les signes élémentaires pourraient être composés avec les « stoppages-étalons », instruments de la première importance pour le Verre puisqu'ils servent à déterminer la forme des Vaisseaux capillaires. Notons que ces mêmes vaisseaux sont analogues au langage dans la mesure où ils représentent un canal de communication.

Duchamp m'a expliqué qu'il était animé du désir « de transférer le sens de la langue des mots aux signes, pour une expression visible des mots comparable aux idéogrammes chinois ». Cette langue ne devait pas être une langue ordinaire mais « une sorte de langage inventé qui n'aurait pas servi à communiquer des choses physiques et matérielles ». Il m'expliqua encore que ces mots premiers « divisibles seulement par eux-mêmes et par l'unité » (p. 48) « étaient naturellement liés aux nombres premiers; c'était le concept même des nombres premiers appliqué aux mots ».

Si l'on se souvient du rôle des nombres premiers dans la tradition ésotérique, on voit encore un parallèle entre la langue de Duchamp et le langage secret des initiés, langage qui, comme la poésie, s'exprime au moyen de métaphores. Consciemment ou non, Duchamp veut à la fois révéler et garder le mystère du Grand Verre et de son contenu. Il nous rappelle que seul l'initié sera capable de comprendre le message du Verre: quoiqu'il soit exprimé au moyen d'une langue, cette langue n'est pas destinée à « communiquer des choses physiques » mais plutôt à résumer une *Weltanschauung* cosmogénétique.

Ses spéculations théoriques sur le langage trouvent leur exercice dans le jeu et le travail phonétiques sur les mots. « On ne doit pas hésiter », dit Robert Lebel, « à voir dans (ses) con-

trepèteries l'aboutissement de sa recherche déjà ancienne d'un nouveau langage »⁴. En effet, l'un des premiers jeux de mots publiés de Duchamp (par Picabia dans son « 391 » de juillet 1921) révèle combien était étroit pour lui le rapport entre le renouvellement du langage et l'exploitation du son des mots. Il nous offre un exemple concret de la manière dont les nouveaux rapports grammaticaux auraient dû se fonder phonétiquement. « Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnamment : Par exemple : *le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent* »⁵.

Le symbolisme phonétique est peut-être l'une des premières formes connues de poésie et son importance dans la littérature ésotérique a été souvent soulignée. Cepollaro l'a analysé en ces termes dans sa traduction du *Livre des morts* égyptien: « Et le mot - qui est fondamentalement un phénomène acoustique - a plus de valeur comme son que comme expression d'une idée puisque le son qu'il contient et qui émane de lui en vibrations déterminées est la modulation du souffle cosmique; prononcer un mot comme il faut - en l'accordant si l'on peut dire aux différents rythmes du cosmos - c'est lui restituer son pouvoir thaumaturgique élémentaire, l'immense valeur d'énergie universelle »⁶.

Fulcanelli, de son côté, fait observer que « la langue des oiseaux est un idiome phonétique basé uniquement sur l'assonance. On n'y tient donc aucun compte de l'orthographe, dont la rigueur même sert de frein aux esprits curieux »⁷.

Le rébus était aussi l'une des activités favorites de Duchamp⁸. Fulcanelli, à ce sujet, constate avec tristesse que « le goût du rébus, dernier écho de la langue sacrée, s'est considérablement affaibli de nos jours ». Toutefois, ajoute-t-il, « quelques initiés en conservent les règles, savent tirer parti des ressources qu'il offre dans la transmission de vérités secrètes »⁹. Il est dommage que Fulcanelli n'ait jamais eu l'occasion de rencontrer Duchamp.

Les jeux de mots des initiés et ceux qu'affectionnait Duchamp ont en commun deux caractéristiques au moins, sur lesquelles insiste André Breton : « d'une part leur rigueur mathématique (déplacement de lettre à l'intérieur d'un mot, échange de syllabe entre deux mots, etc.), d'autre part, l'absence de l'élément comique »¹⁰.

Breton met l'accent sur le caractère ésotérique des expériences de Duchamp quand il note que, à « l'alchimie du verbe » de Rimbaud, Duchamp avait fait succéder « une véritable chimie qui, tout d'abord, s'était employée à dégager les propriétés de ces mots dont une seule, le sens, spécifiée par le dictionnaire. Il s'agissait: 1° de considérer le mot en soi; 2° d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres. Ce n'est qu'à ce prix qu'on pouvait espérer rendre au langage sa destination pleine, ce qui, pour quelques-uns dont j'étais, de-

vait faire faire un grand pas à la connaissance, exalter d'autant la vie»¹¹. Il ajoute: « Et qu'on comprenne bien que nous disons: Jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer. Les mots font l'amour »¹².

L'anagramme, enfin, a une aussi grande importance dans la tradition alchimique que le jeu de mots. Cela encore Fulcanelli le souligne, rappelant entre autres noms celui de Tiphaigne de la Roche qui dissimulait le titre de son traité d'alchimie, publié en 1753, *Alc(hi)mie ou la crème d'Aum* sous l'anagramme *Amilec ou la graine d'hommes*¹³.

Ces anagrammes ésotériques ne se limitent pas à masquer le contenu d'un enseignement ou le titre des œuvres; ils masquent parfois les noms mêmes des initiés. Limojon de Saint Didier déguisait son nom en l'obscur devise latine *Dives sicut ardens*, que nous pourrions peut-être traduire par « la richesse réside dans le feu ». D'autres alchimistes choisirent des pseudonymes liés à l'Art par excellence. Ainsi, Basile Valentin (du grec *basi-leus* : roi; et du latin *valens* : puissant, par allusion à la pierre philosophale). Eiréné Philaléthe masque le nom de l'alchimiste et veut révéler qu'il était le pacifique (*eirenaïos*) ami (*Philos*) de la vérité (*aleteia*). Grassaeus signait ses ouvrages Hortolanus (le jardinier); Haly, l'alchimiste arabe, faisait dériver son nom du grec *als*, le sel¹⁴.

(Traduction Jany BERRETTI.)

NOTES

1. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1976, p. 101. Les références à cet ouvrage figureront désormais entre parenthèses dans le texte; elles sont prises dans le chapitre 1 « Le voile de la mariée », sous les rubriques « la Boîte verte » et « A l'infinifif ».

Les extraits des notes de Duchamp pour le Grand Verre étaient cités - en italien - par l'auteur de cet article d'après sa propre édition *Notes and Projects for the Large Glass* Thames and Hudson, Londres, 1969 (NdT).

2. « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même », titre complet du Grand Verre, contient un calembour sous lequel se dissimule le thème de l'œuvre - une impossible histoire d'amour entre une épouse à demi consentante et un célibataire anxieux. Il suffit de remplacer *même* par son homophone *m'aime* et le titre deviendra « La Mariée mise à nu par ses célibataires m'aime », Cf. Arturo Schwarz, *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, trad. de l'anglais par E. Baruchello, Einaudi, Turin, 1974, p. 99.

3. Un long texte écrit dans cette langue secrète avait été adressé, en 1916, à Walter C. Arensberg. Ce texte, « Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916 », une fois déchiffré, fournit la clé du Grand Verre. Je l'ai décodé dans *La Sposa messa a nudo...*, op. cit., pp. 233-240.

4. Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press, Paris, 1959, p. 48.

5. Repris dans *Vuchamp du signe*, op. dt., chap. II, « Rose et Cie », « Morceaux moisis », p. 159.
6. Armando Cepollaro, *Il rituale mitriaco*, Atanor, Rome, 1954, pp. 51-52.
7. Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, J.-J. Pauvert, Paris, 1965, vol. 1, p. 114.
8. Voir Arturo Schwarz, *La sposa messa a nudo...*, op. dt., pp. 35-40, 99-105 et passim.
9. Fulcanelli, *op. cit.*, p. 105.
10. André Breton, *Les mots sans rides* in *Littérature*, Paris, n.s., n° 7, déc. 1922, p. 13.
11. *Ibid.*, p. 12.
12. *Ibid.*, p. 14.
13. Fulcanelli, *op. cit.*, p. 105.
14. *Ibid.*, p. 109.

VARIÉTÉ

L'IMAGE SURREALISTE

Willard BOHN.

Si la présente étude cherche à fournir une typologie méthodologique de l'imagerie surréaliste, elle s'intéresse davantage aux paires d'images qu'aux exemples individuels. Ceci parce que l'image surréaliste est essentiellement un genre hybride. Bien que dans le premier manifeste Breton identifie le merveilleux au mannequin moderne, suivant l'exemple de Giorgio de Chirico, la première image officielle du mouvement reste « l'homme coupé en deux par la fenêtre ». Pour chaque exemple monolithe isolé, il existe des douzaines d'images produites par l'intersection de deux plans réciproquement exclusifs, suivant la définition Reverdy/Breton : « L'image (...) ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte ». Bien que le concept de l'image chez Breton doive autant à Apollinaire qu'à Reverdy, comme je l'ai montré ailleurs, cette définition peut nous servir de guide¹. Que l'on parle de deux plans qui s'entrecroisent, de deux termes contradictoires ou de deux images opposées, la dynamique reste la même : l'intensité est toujours une fonction de « distance », c'est-à-dire de dissemblance. Et pourtant, la définition n'établit pas de distinction entre l'image traditionnelle et l'image surréaliste - caractéristique dont Breton se plaint à plusieurs reprises. L'un des plus grands accomplissements du Surréalisme fut de développer le modèle pré-existant jusqu'à ce que cette distance dépassât les limites de la logique ordinaire. Dans cette pers-

pective, le mouvement apparaît comme un phénomène relatif, différent de ses antécédents par le degré plus que par le genre. En conséquence, il y a peu de raison d'analyser l'imagerie surréaliste du point de vue des éléments individuels. S'il est tentant de classer ceux-ci en tant que, disons, animaux, végétaux ou minéraux, de tels exercices ont une application limitée. Ce qui importe, comme la définition l'implique, ce n'est pas tant les éléments mais plutôt la nature du rapport entre eux.

Lors de la poursuite de ce lien intangible, il est utile de considérer la typologie spatio-temporelle de Robert Champigny². Tandis que son système est essentiellement descriptif, il a l'avantage de concentrer sur le rapport polaire plutôt que sur les composants imagistes. Partant de l'observation que la pensée humaine est inévitablement réglée selon des coordonnées spatiales et/ou temporelles, Champigny note que le surréalisme, soit déforme celles-ci, soit les supprime entièrement. Invoquant le concept de « distance spatio-temporelle », il procède à une classification des images selon leur improbabilité/impossibilité. Si on arrange de nouveau les catégories de Champigny, en développant le modèle de base, on peut distinguer les permutations suivantes:

- 1) improbable dans l'espace mais possible dans le temps - « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Lautréamont);
- 2) improbable dans l'espace et impossible dans le temps - un dinosaure en camion (anachronisme) ;
- 3) impossible dans l'espace mais possible dans le temps - « un homme coupé en deux par la fenêtre » ou « des éléphants à tête de femme » (*Les Champs magnétiques*) ;
- 4) impossible dans l'espace et dans le temps - un dinosaure conservé dans un bocal de formaldéhyde; l'armée de Charlemagne se rendant à une bataille en Deux Chevaux;
- 5) possible dans l'espace mais impossible dans le temps - Napoléon parlant au téléphone.

Tandis que d'autres combinaisons sont possibles, en pratique elles n'ont pas de sens ou ne sont pas applicables. Champigny signale deux catégories de plus : la métamorphose et la monstruosité. Aussi valables que celles-ci puissent être pour comprendre les processus de base du surréalisme, leur perspective est réellement qualitative et non descriptive. En tant que telles, elles ne représentent pas de catégories additionnelles mais coupent à travers la classification existante - d'où leur utilité. Ainsi, la métamorphose soudaine d'un enfant en un adulte - le premier exemple - appartient à la cinquième catégorie, mais celle d'une femme en une plante (Daphné) appartient à la troisième. Exemple semblable dans le cas de l'homme transformé en un cafard (Kafka). Dans le premier exemple, nous sommes

en présence d'une contradiction temporelle, dans le deuxième et troisième exemples d'une impossibilité spatiale. Champigny définit une monstruosité de la façon suivante: « une entité spatio-temporelle [...] composée en même temps de parties dont l'intégration mécanique ou biologique est rejetée par la pensée cognitive ». Si, comme il dit, il pense à des conjonctions entre animaux, végétaux et minéraux, des monstruosité se produisent aussi à l'intérieur d'une classe donnée (par ex., les « éléphants à tête de femme »). Malgré les possibilités infinies de diversité, ses exemples appartiennent tous à la catégorie 3 et sont limités aux animaux et aux minéraux. Comme « le revolver à cheveux blancs » (Breton), « la rosée à tête de chatte » (*Manifeste*) est possible dans le temps mais impossible dans l'espace. Le vers d'Éluard « Sur la plage la mer a laissé ses oreilles » (*Capitale de la douleur*) incarne les mêmes suppositions et la même dichotomie entre animé et non-animé.

Tout en ayant ses limites, le modèle de Champigny est d'une grande utilité. Non seulement est-il applicable à tous les types d'image polaire, il nous permet de déterminer l'univers personnel de chaque poète selon des critères spatio-temporels et des structures d'impossibilité. Le modèle n'est pas aussi satisfaisant lors de la description des différentes relations qui existent entre les deux pôles. Par exemple, il explique ce qui les sépare mais pas ce qui les unit - une condition nécessaire si nous voulons comprendre l'image surréaliste. Breton, lui-même, exige que « les rapports des deux réalités [soient] lointains et justes ». En d'autres mots, en dépit du fait qu'ils n'ont pas de rapport apparent, les pôles doivent finalement avoir quelque chose en commun. Jusqu'à présent, notre modèle décrit la première situation mais pas la seconde. Il nous faut développer un modèle de relations valides (« rapports justes ») qui puisse être superposé sur le premier modèle de façon à fournir une typologie complète. Champigny lui-même n'est pas entièrement satisfait de sa classification et suggère que l'image puisse être agencée autour de quelque vague analogie cachée. De fait, la définition de Breton déclare spécifiquement que chaque image surréaliste doit avoir un élément analogique. C'est ce qu'il veut dire par « rapports justes ». Ainsi, nous pouvons déduire que chaque image réussie, peu importe combien illogique, est cohérente au niveau inconscient ou subconscient. Ceci est également vrai du texte auquel l'image appartient. Pour être efficace, l'analogie doit passer inaperçue au niveau superficiel mais doit provoquer une réaction à un niveau plus profond. Ceci explique le frisson involontaire du lecteur quand il se trouve en présence d'une image puissante.

En subdivisant les cinq catégories originales en unités plus maniables (et plus sensibles), nous pouvons distinguer dix classes différentes basées sur la présence ou l'absence d'un lien analogique dissimulé. Une image ne peut pas être qualifiée de « sur-

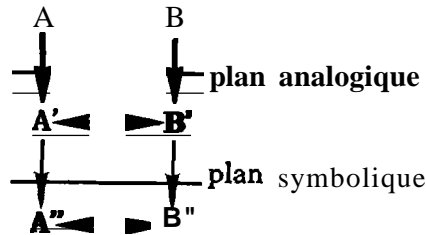
réaliste» en l'absence d'un tel lien. même si elle est issue de l'activité surréaliste. La définition de Breton est explicite sur ce point. Une image peut être exclue ¹ si l'analogie est relativement évidente ou ² si elle est complètement absente. Alors que le dernier critère semble, à première vue, éliminer des textes produits mécaniquement, ce n'est pas forcément toujours le cas. Tant que l'on peut démontrer qu'une image contient une analogie cachée, reliée à un contexte plus vaste, son origine est sans importance. En dépit de ses origines fragmentaires, par exemple, le premier « cadavre exquis » remplit facilement cette condition : « le cadavre exquis boira le vin nouveau ». Placé dans un contexte liturgique, le vin devient une infusion du sang de Jésus-Christ dont la capacité de donner la vie est renforcée par l'adjectif «nouveau ». Que le cadavre se rapporte au Christ lui-même peut être senti à partir du terme «exquis », qui désigne la perfection rare et la beauté. Etymologiquement, il souligne le rôle de Jésus en tant qu'objet d'une vénération universelle (*exquis* < *exquisitus* : «recherché»). Vue dans cette perspective, la phrase reconstitue le drame de la Résurrection. A une plus large échelle, elle prédit le triomphe de la vie sur la mort.

Ceci n'est pas un exemple isolé. D'autres jeux surréalistes basés sur le hasard objectif sont capables de donner d'excellents résultats, par exemple le contrepet. A certains égards, l'exemple suivant, de Robert Desnos, ressemble à la phrase précédente : « Dans le sommeil de Rose Sélavy, il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain, la nuit ». Dans les deux phrases, il est question d'un être grotesque dont la tâche est de consommer quelque forme de nourriture ou de boisson. Toutes deux suivent le même modèle syntaxique: sujet/complément/verbe transitif/objet/complément. Comme le cadavre exquis le contrepet opère à plusieurs niveaux. La scène elle-même peut être résolue en imaginant une souris qui sort de son trou la nuit et mange les restes qui traînent sur la table. « Son pain » se réfère à Rose Sélavy et non à la souris. De plus, le fait que le nain vive dans un puits suggère une interprétation symbolique. Si on considère que « dans le sommeil de Rose Sélavy » signifie, non pas « pendant qu'elle dort » mais « à l'intérieur de son état de sommeil », le drame doit se situer à l'intérieur d'elle-même. En reconnaissant le puits comme un symbole archétype de l'inconscient, nous identifions le nain avec l'activité inconsciente. Cependant, le fait que le nain quitte son lieu habituel d'habitation est important. Car il est évident que la phrase décrit le processus du rêve, au cours duquel des impulsions secrètes sont relâchées dans des parties plus accessibles du cerveau.

A ce stade, le concept de « l'analogie cachée » a besoin d'être clarifié car, actuellement, plusieurs interprétations sont possibles. Si nous écartons chaque cas dans lequel ce lien est absent, nous nous retrouvons avec cinq catégories surréalistes se conformant au même modèle analogique. Si A représente le premier

terme de l'image, B le second terme, et A' et B' les deux termes de l'analogie, leur rapport peut être exprimé mathématiquement comme $\frac{A}{B} = \frac{A'}{B'}$. Si on développe l'équation pour inclure la possibilité de symbolisme, nous obtenons $\frac{A}{B} = \frac{A'}{B'} = \frac{A''}{B''}$. Cependant,

ces formules donnent l'impression que nous avons affaire à une question de proportion alors qu'en fait nous parlons de parallélisme. Le schéma suivant illustre les forces dynamiques de l'image surréaliste:



Les flèches retracent les principales trajectoires d'interaction entre les composants alors que l'image se réfléchit dans l'esprit du lecteur. Un rapport significatif n'existe pas entre A et B mais seulement entre A' - B' et A'' - B''. Pendant la brève période de temps allouée, une certaine somme d'expérimentation et de vérification est nécessaire avant que ces rapports ne puissent être établis. Cependant, pour être efficace, l'impact, produit par l'image, doit être presque instantané, en accord avec le principe de la surprise établie par Breton. Le fait que la surprise est surtout visuelle n'amoin-drit pas l'importance de ces rapports. La ligne désignée « plan analogique » marque la limite entre le conscient et le subconscient alors que le « plan symbolique » sépare le subconscient de l'inconscient. Ainsi, l'analogie est vue ici comme un processus subconscient et le symbolisme comme le produit de forces inconscientes. En théorie, ce dernier représente la forme d'expression la plus puissante puisque plus proche du centre psychique de l'homme. On s'attendrait également à ce qu'une image, contenant à la fois un symbolisme caché et une analogie cachée, ait plus de résonance que chacune de ces deux formes seule. Sur la base de ces distinctions, on peut diviser chacune de nos cinq catégories en trois sous-classes : 1) analogique; 2) symbolique et 3) analogique-symbolique. Bien sûr, analogie et symbolisme diffèrent par le degré d'accessibilité psychique. Mais, tous deux fonctionnent d'une façon identique dans le contexte de l'image, se servant de la similarité pour produire des

structures parallèles - ce qui est par définition un processus analogique. Il faut remarquer, cependant, que ce principe ne vaut que pour les structures verticales. Il explique la relation de A et A' mais pas celle de A' à B'.

Il est maintenant utile d'introduire les concepts de métaphore et de métonymie qui, comme Roman Jakobson l'a montré, gouvernent tous les systèmes symboliques connus³. Ainsi, le développement du discours suit deux lignes sémantiques différentes: un sujet peut mener à un autre au moyen de la *similarité* (« le chemin métaphorique ») ou par la *contiguïté* (« le chemin métonymique »). Dans une suite donnée, chaque sujet/affirmation/image soit, ressemble à son voisin ou lui est associé d'une façon quelconque. Alors qu'une concurrence entre ces deux principes est évidente dans n'importe quel processus symbolique, d'ordinaire un mode prédomine. Par exemple, les structures verticales de l'image surréaliste sont en grande partie métaphoriques bien que des métonymies existent en nombre appréciable. Dans le premier cas, on peut distinguer plusieurs types de similarité: a) physique; b) fonctionnelle et c) caractéristique. Tandis que le puits et le trou de souris, dans le contrepet de Desnos, ont une similarité physique, le puits et l'inconscient sont liés par une similarité fonctionnelle. Tous deux ont une fonction de réservoirs (sources). D'autre part, le lien entre le nain et la souris repose sur la similarité caractéristique : leur petite taille. Ce type de ressemblance possède une diversité remarquable puisque n'importe quelle caractéristique commune suffit à réunir deux images. Ceci peut entraîner une classification reposant sur des catégories générales telles que animaux, végétaux ou minéraux; sur des propriétés concrètes telles que taille, forme ou couleur; ou sur des qualités moins tangibles telles que direction, provenance ou orientation. Comme le contrepet, la phrase « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » contient un exemple issu de la deuxième sous-classe. En supposant que l'homme en question est effectivement Breton, ceci semble prédire sa découverte de la méthode surréaliste. Pour le moins, cela évoque un aperçu de son inconscient. « A travers une fenêtre magique - dit-il en effet - je peux voir au plus profond de moi comme si un chirurgien m'avait ouvert (m'avait coupé en deux) ». Dans cet exemple, le fait d'appartenir au même sexe est ce qui unit Breton à l'homme. Par contre, le rapport entre la fenêtre et l'automatisme psychique dépend d'une similarité fonctionnelle. Chacun nous permet d'avoir accès à des sphères autrement fermées.

Parmi les exemples de métonymie verticale, on peut citer le célèbre « poisson soluble » dont il est question dans le premier manifeste. Selon Breton, cette image le décrit puisqu'il est né sous le signe des Poissons. Ainsi le lien exploite ce qui pourrait être appelé « proximité catégorique », où les deux termes sont liés par la logique des catégories plutôt que par celles

des propriétés. A la différence du nain et de la souris métaphoriques, Breton et le poisson ne partagent pas une caractéristique donnée mais seulement le même symbole. La classification est totalement abstraite. A ce propos, il est intéressant de considérer une image tirée de l'ouvrage *Poisson soluble* : la merveilleuse « lyre à gaz » qui plane au-dessus du protagoniste et « s'offrit à le conduire en un lieu où aucun homme n'avait jamais été ». Suivant un procédé cher à l'auteur, l'homme représente Breton alors que la série d'événements reflète ses désirs les plus profonds. La clef du poème nous est donnée par la « lyre à gaz » - un appareil en forme de lyre utilisé autrefois pour l'éclairage au gaz⁴. Alors que c'est incontestablement la façon dont le poète souhaite que l'on se l'imagine, le nom suggère un instrument musical fonctionnant au méthane. Ou peut-être un instrument rempli d'hélium à la manière d'un ballon (ce qui expliquerait pourquoi il plane dans le ciel). Si l'on se place à un autre niveau encore, l'appareil se réfère à la poésie automatique. Cette fois-ci, la métonymie verticale est basée sur la proximité fonctionnelle (double). Tout comme la lyre sert à exprimer la poésie, le gaz sert à la faire fonctionner, à la rendre automatique. On se demande si un principe similaire ne fonctionne pas dans le « Cœur à gaz » de Tzara. En tout cas, le texte dépeint clairement la poésie automatique comme la clef de l'inconscient. Écrit quelque cinq années après la découverte de la méthode surréaliste, il reconstitue cet événement historique et exprime le désir de Breton d'une percée décisive.

Si les liens verticaux sont habituellement métaphoriques, horizontalement l'image surréaliste fait usage à la fois de la métaphore et de la métonymie. Ceci ressort sans doute du besoin de parallélisme dans le premier cas et de flexibilité dans le second. De toute façon, cette distinction nous oblige à doubler le nombre de catégories dans notre typologie. Il faut souligner que ces structures régissent uniquement les relations entre A' - B' et A'' - B''. Elles n'existent pas au niveau conscient. Comme auparavant, la métaphore gravite autour de la similarité a) physique; b) fonctionnelle et c) caractéristique. Ainsi, dans l'expression « pneus pattes de velours » (*Champs*), les termes sont assortis selon le principe de similarité fonctionnelle. Les pneus et les pattes sont tous deux des moyens de locomotion. A l'inverse, l'assemblage gratuit de Breton : « Le premier journal blanc du hasard » (*M.anifeste*) exploite la similarité caractéristique. En apparence sans rapport l'un avec l'autre, les pages blanches et le hasard sont liés par le concept de l'absence. Le manque de matière imprimée ou de photographies dans le premier cas correspond à l'absence de lois dans le second. Tous deux sont inaccessibles à l'analyse et à l'interprétation. D'autre part, « le rubis du champagne » (*Manifeste*) de Lautréamont dépend de la similarité de couleur pour son effet. Un processus analogue opère dans un autre assemblage : « Un éclat de rire

de saphir dans l'île de Ceylan ». Ici, le bijou et le son ont une qualité étincelante semblable, l'éclat de rire évoquant des images de verre cassé (éclats de verre). Ceci est probablement le cas de la « rosée à tête de chatte » de Breton, également citée dans le manifeste, où la rosée étincelante semble suggérer les yeux luisants d'un chat. L'existence d'un intermédiaire plausible - la pierre précieuse appelée « œil-de-chat » - rend cette interprétation d'autant plus vraisemblable. Ainsi, les gouttes de rosée lui auraient d'abord fait penser à des bijoux, ensuite à des yeux de chat (qui ont la forme et l'éclat de la rosée), puis à de véritables yeux de félin. La transition finale en « tête de chatte » résulterait d'une progression métonymique et d'une substitution syntaxique.

L'expression « mamelles de verre » fournit un exemple intéressant de métaphore horizontale, entraînant une similarité multiple. Pour obtenir l'effet complet, il faut imaginer une femme dont les seins sont véritablement de verre au lieu de considérer cette expression comme une comparaison anodine. La clef de cette image puissante réside dans le réseau riche de ressemblances au niveau analogique. En procédant par voie de métonymie, nous pouvons remplacer la substance *verre* par son homonyme : un *verre à boire*. Puisque le contexte exige une forme arrondie, il est clairement fait référence à un gobelet ou un verre à vin. Ainsi, la comparaison entre le sein et le verre s'appuie en partie sur une similarité physique. En outre, ces deux objets ont une fonction commune. Tout comme l'objet du sein est de contenir le lait, le verre sert à contenir différents liquides. Chacun est essentiellement un récipient. Finalement, sein et verre semblent partager plusieurs autres caractéristiques. Sur la base de cette description, par exemple, nous nous attendons à ce que les seins de la femme soient lisses, froids et durs. Selon le principe de synecdoque, ces qualités peuvent alors être transférées à la femme elle-même, qui apparaîtrait ressembler à un automate. Pour le moins, elle est sans passion, impassible et calculatrice.

Bien que la métonymie horizontale puisse revêtir diverses formes, elle exploite ordinairement une proximité a) physique ou b) fonctionnelle. Moins communément, nous trouvons des métonymies agencées autour d'une proximité c) causale; d) catégorique ou e) temporelle. Ainsi, les images, dans l'expression suivante, sont liées par la cause et l'effet: « Enfant [...] barricade sa fenêtre de ses cils » (*Champs*). A partir du contexte, il est clair que les pronoms se rapportent à l'enfant, mais la fonction de la préposition « de » est discutable. Si, comme il semble vraisemblable, on lui donne l'interprétation « avec », on obtient la traduction analogique suivante : « l'enfant bloque le passage à la lumière entrant par la fenêtre en fermant les yeux ». La phrase non seulement décrit une action, mais le résultat de cette action aussi. D'autre part, la proximité catégorique entraîne

un rapport entre le genre et l'espèce, entre l'exemple spécifique et le concept abstrait. C'est ce qui lie la rose à la fleur, le diamant à la pierre précieuse et le poète au reste de l'humanité. Chaque terme est capable d'engendrer l'autre. La proximité temporelle, comme son nom l'indique, assortit des éléments appartenant à la même séquence de temps.

Dans la plupart des cas, cependant, les objets métonymiques sont définis en fonction de leur entourage immédiat ou de leur fonction. Tandis qu'en apparence « le revolver à cheveux blancs » semble gratuit, symboliquement il juxtapose un pénis et les poils du pubis selon le principe de la proximité physique. De même, le parapluie et la machine à coudre sur une table à dissection peuvent être interprétés analogiquement comme des instruments de chirurgie. A un autre niveau, ils paraissent représenter des symboles sexuels - d'où le pouvoir étrange de l'image de Lautréamont. Vue dans cette perspective, la table à dissection représente un lit qui sert d'arène pour une rencontre érotique. La phrase d'Eluard « Sur la plage la mer a laissé ses oreilles » utilise à la fois la proximité physique et fonctionnelle. Tandis que l'analogie immédiate est aux coquillages gisant sur la plage, à un niveau plus profond cette phrase juxtapose des symboles utérins, c'est-à-dire des symboles de la naissance. Symboliquement, la situation rappelle la *Naissance de Vénus* de Botticelli dans laquelle l'océan donne naissance à la déesse par la voie d'une gigantesque coquille Saint-Jacques. En plus de la progression imagiste oreille -> coquille -> utérus, il existe un rapport direct entre l'oreille et l'utérus. En dehors du fait de la ressemblance physique, qui est considérable, on disait autrefois que les femmes enceintes possédaient un « utérus aux oreilles ». Rappelons en outre la croyance enfantine, propagée par des parents trop pudiques, que le bébé sort de l'oreille de sa mère. La mer est ainsi représentée comme une source intarissable de vie. C'est la fécondité personnifiée, comme souligne le jeu de mots entre *mer* et *mère*.

On rencontre la même préoccupation avec la fonction dans l'homme coupé en deux par la fenêtre, où le surréalisme est défini comme l'habileté à révéler l'inconscient. C'est également évident dans une expression frappante tirée des *Champs magnétiques*: « Le lac qu'on traverse avec un parapluie ». Avec un simple parapluie, nous pouvons traverser le lac en volant comme Mary Poppins. Ou peut-être le parapluie doit être retourné et utilisé comme un bateau. De toute façon, analogiquement parlant, l'image est parfaitement cohérente. Par définition, la fonction d'un parapluie est d'éviter à son usager d'être mouillé. Tout comme il sert à repousser la pluie à un niveau, il sert à repousser le lac à un autre. Vue symboliquement, l'image reflète un désir de mobilité illimitée.

A partir de ce que l'on a vu, aucun élément d'une image polaire ne possède une identité absolue. Chacun tire sa signifi-

cation de son partenaire selon une dialectique complexe comprenant des contextes et des niveaux d'interprétation multiples. Toutefois, en faisant l'analyse des rapports à l'intérieur de chaque image dans un poème, on peut commencer à saisir la nature de l'inspiration du poète. Pour compléter l'effort, il faut développer notre modèle pour inclure les liens entre les diverses images polaires, qu'on peut analyser selon la même méthode. Car les liens extérieurs se conforment aux mêmes lois de métaphore et de métonymie que les liens intérieurs. Si notre modèle peut sembler plutôt encombrant, sa valeur provient de son attention au détail. Du reste, une analyse des images d'une œuvre n'a pas besoin d'étudier chaque catégorie mais peut être largement sélective. Ainsi, le modèle nous permet de découper différentes parties du corpus imagiste avec une grande sensibilité. Ce genre d'analyse convient parfaitement aux études comprenant plusieurs œuvres et/ou plusieurs auteurs. Mais il est également révélateur au niveau individuel. Ainsi dans une œuvre donnée, il se peut que nous ayons envie de supprimer l'analyse spatio-temporelle pour concentrer sur la proximité et la ressemblance (ou réciproquement). Dans ce cadre, on est libre de déterminer combien, parmi les images, sont purement métaphoriques intérieurement, combien sont purement métonymiques et combien sont un mélange des deux catégories. Ceci implique une analyse des rapports verticaux et horizontaux. Ou on peut appliquer la même analyse aux rapports extérieurs. Dans les deux cas, un examen attentif des divers types de métaphore et de métonymie, y compris leurs proportions, fournira des informations d'un genre différent. Une analyse comparative des rapports verticaux et/ou horizontaux à travers le texte donnera encore plus d'informations. De plus, on peut subdiviser celles-ci en deux catégories intérieures et extérieures⁵. Comme l'on peut voir, les possibilités sont infinies. En rédigeant soigneusement nos questions, nous pouvons déterminer comment un auteur utilise la ressemblance et la proximité et dans quelles situations. En d'autres mots, la façon dont il relate son expérience, ses sentiments et ses pensées au moyen de la métaphore et de la métonymie.

Vue dans cette perspective, la méthode précédente allie une approche générative de la littérature (et de l'art) avec une théorie fonctionnelle des images. Voici les vertus d'une telle méthode. Mis à part les cas de hasard objectif, il n'existe pas d'images accidentelles. Chaque image surréaliste a une raison d'être et fait partie d'un tout. De fait, l'analyse de Jakobson, concernant la métaphore et la métonymie et la théorie de Freud sur les rêves, rendent cette conclusion inévitable. En insistant sur la cohérence fondamentale de n'importe quel processus symbolique, le premier confirme les observations du second concernant la logique de l'inconscient. Jakobson lui-même note que les concepts de Freud, concernant le « déplacement » et la « condensa-

tion», reposent sur la proximité tandis que ses « identification et symbolisme » exploitent la ressemblance. De ceci, il est clair que l'image surréaliste doit se conformer aux règles régissant ces deux modèles. Les conclusions de Freud sont particulièrement valables au niveau des macrostructures, tandis que la méthode de Jakobson convient parfaitement aux microstructures. Prises ensemble, elles nous permettent de suivre le déroulement d'une œuvre d'une façon presque archéologique, à mesure que les stratagèmes et les préférences inconscients sont mis au jour. En fin de compte, les récompenses sont doubles. Non seulement, pouvons-nous reconstituer le texte à partir du point de vue de l'auteur, mais le processus lui-même donne un aperçu précieux des mécanismes de l'imagination.

Université de Berkeley.

NOTES

1. Voir Willard Bohn, « At the Cross-Roads of Surrealism : Apollinaire and Breton », *Kentucky Romance Quarterly*, XXVII, 2 (1^{er} janvier 1980), pp. 85-96.

2. Robert Champigny, « The S Devicce », *Dada/Surrealism*, n° 1 (1971), pp. 3-7.

3. Roman Jakobson, « Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia Disturbances », *Fundamentals of Language*, Roman Jakobson et Morris Halle, 2^e éd. (The Hague: Mouton, 1971), pp. 69-96.

4. Voir la description dans les *Champs magnétiques*: « On sent qu'il est là le baromètre monstrueux, la lyre lampe à gaz des salles d'attente » (Gallimard/Poésie, 1971, p. 78). Voir aussi Michael Riffaterre, « Semantic Incompatibilities in Automatic Writing », *About French Poetry from Dada to Tel Quel : Text and Theory*, éd. Mary Ann Caws (Detroit : Wayne State University Press, 1971), pp. 228-9.

5. Jakobson prétend que les peintres surréalistes ont une « attitude clairement métaphorique » mais eu égard à la discussion précédente, ses observations ont besoin d'être clarifiées. Si l'art et la poésie surréalistes accentuent la métaphore verticale intérieure, ils font également un usage considérable de la métonymie horizontale extérieure. Dans le premier cas, la proportion semble être à peu près égale, dans le second elle est de 2 à 1.

SIMULACRE ET MIMÉSIS

Renée RIESE-HUBERT.

La parution de *Simulacre* en 1925, premier recueil poétique de Michel Leiris, marque aussi le début de sa collaboration avec André Masson, collaboration dont *Glossaire, j'y serre mes gloses, 1939, Toro, 1951*, constituent les jalons les plus importants. A ces volumes ornés de lithographies, il faut ajouter *André Masson et son univers, 1947*, ainsi que *Massacre et autres dessins, 1971*, volumes qui incluent des préfaces ou des poèmes de Leiris consacrés à son ami peintre. La série « discursive » et la série « figurative » qui composent *Simulacre* restent assez indépendantes l'une de l'autre d'après le témoignage oral de Michel Leiris. Néanmoins, il est difficile de croire à une simple juxtaposition de poèmes et de lithographies. Le poète, dont on sait qu'il a rédigé quelques poèmes dans l'atelier rue Blomet, a certes trouvé la présence de certaines toiles propice à sa création. Même si les lithographies n'illustrent pas directement les poèmes, elles amorcent un dialogue avec eux. Certaines d'entre elles, à état d'ébauche, ont pu précéder les poèmes, de façon que texte et image s'entrecroisent et se complètent. Les poèmes de *Simulacre* témoignent d'une densité extraordinaire. La plupart des phrases sont des modèles de laconisme, rappelant même parfois des constructions latines. La causalité des rapports ne se révèle que rarement. Cette densité syntactique est le corollaire d'une absence totale de légende, d'anecdote, de déroulement dramatique, émotionnel ou philosophique. Le poème s'apparente à une construction d'éléments solidement entassés, effaçant les moindres

traces de la présence et des processus d'un créateur. Leiris, auteur de *Glossaire, j'y serre mes gloses*, conscient du langage poétique, réduit au minimum les préoccupations avec le sens et le message de la poésie. Dans ses gloses à lui, il abolit les distinctions reçues sans pour autant y substituer de nouveaux liens. Il donne un corps à ce qui en semble dépourvu tout en rendant fragiles les données substantielles d'une réalité acceptée. Par ce geste verbal, il crée un double simulacre: le langage, muni d'une force métamorphosante, se caractérise aussi par sa mobilité, manifestation de son propre être devenu concret :

*Le passage des gloses ondule (Orbe intangible)
hors des perspectives du langage
le règne des ossatures s'abreuve
au nid muet de l'énigme. (Intervalle exilé).*

Même si Leiris abolit les catégories, il tend à concevoir l'univers en termes contrastants, à redoubler les paradoxes dans un même vers. Le temps dénué de toute continuité, et même de flux, surgit par des allusions éparses, tantôt comme un bloc solide lié à l'éternité, tantôt comme un passage éphémère. Il recouvre les caractéristiques d'un paysage, paysage qu'il serait impossible de décrire, de représenter ou de situer, mais qui, pourtant, existe.

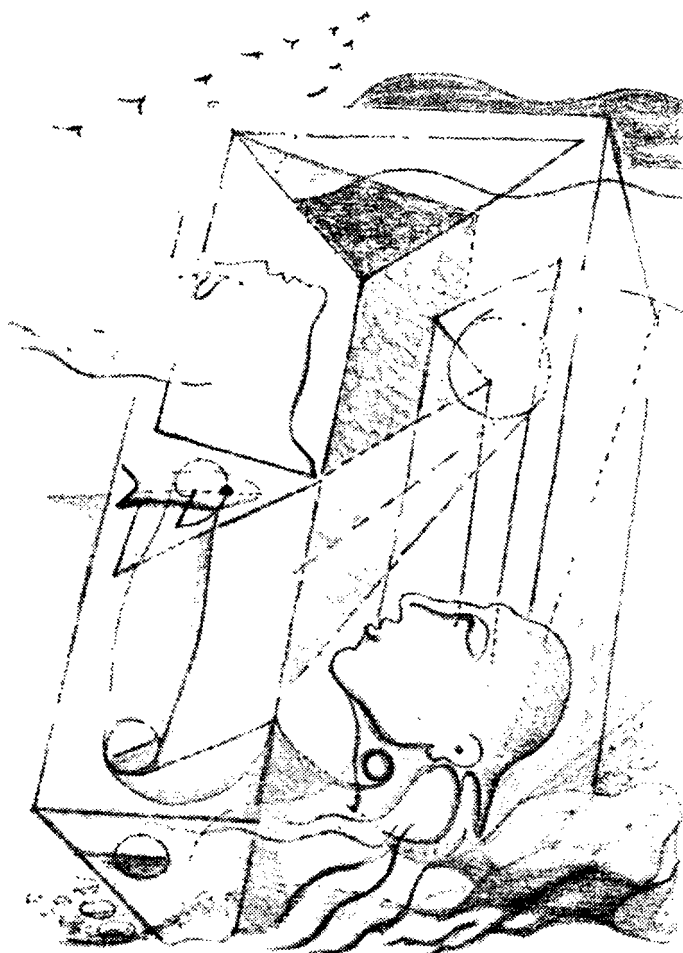
Les astres n'y figurent point comme indices des saisons ou des moments mais s'enchaînent en constellation, établissant un circuit, une série de signes. Provisoires, ils ne portent point de nom, mais se trament en idéogrammes. Et la lumière qui, certes, ne sert guère de repère, devient manifestation d'orage, d'éclat. Il est difficile, voire faux, de séparer les éléments d'un paysage dont l'essence provient du mouvement. Ce brassage, d'autre part, ne se conçoit que par rapport à l'affirmation épisodique de repos, comme la lumière ne se conçoit que par rapport aux ténèbres. Plutôt que d'évoquer la force du vent ou de la marée, le poète parle des traces, de leur passage, de leur trajectoire, de leur perspective. Il inscrit la ligne et le vecteur qui résument le déplacement présent ou passé. Son univers, équivalent à une stylisation poussée aussi loin que possible, se réduit au signe qui enregistre l'écriture. La poésie livre la traduction de la réalité et sa métamorphose :

*Eveil des mains secrètes
aux replis du courage rapide
cabrée la trajectoire corporelle des urnes
sens incurvés sur des abîmes. (Souveraine faite).*

Leiris rapporte dans ces vers une mobilité fondamentale concernant le cosmos, ses points culminants, ses abîmes. Le poète unit ce qui meut et ce qui est mû, transformant par là trace et passage en ligne et écriture.

Nous avons déjà indiqué que Leiris tend simultanément à

effacer les barrières séparatrices et à susciter des paradoxes. Ainsi à la tendance prononcée d'inscrire des courbes, des traits, des replis, leurs déplacements ascendants et descendants, s'accouplent l'effacement des bornes et l'effort vers la transgression. Le mouvement, qui est l'essence même de la vie, se manifeste pourtant sans continuité et régularité. Cette alternance de discontinuité et de progression, perçues indirectement, dépourvues



de début et de fin catégoriques. se déclenche par des sursauts, des émergences brusques.

Le paysage de Leiris subit non seulement des déplacements, mais des changements chimiques, des métamorphoses. Le poète révèle le processus de la transformation plutôt que de définir l'objet en déplacement. Pétrification, et ensuite dissolution, pu!

vérification, témoignent des métamorphoses qui se présentent à l'échelle géographique et géologique, ramenant le passé à la surface. Ces transformations terrestres se conjuguent avec celles des orbites célestes. Et les mêmes confrontations, les mêmes éclats surgissent et disparaissent au niveau de l'homme et de la végétation. Malgré les analogies et d'autres tendances unificatrices, l'univers leirissien n'évolue point vers l'harmonie. Au contraire, des tensions se rallument, aboutissent à une confrontation dramatique où l'acteur se confond avec l'action.

Dans ce monde dont la gamme se limite à une grisaille, se multiplient les souterrains, les cavités, et les prisons, dont le poète ne livre que des empreintes et des ombres. Les allusions à la mort et à la maladie révèlent l'obsession, la poussée vers la transgression où vie et mort deviennent interchangeables. L'homme, dénué d'un être défini ou définissable, se caractérise par l'anonymat, se réduit à une silhouette où s'inscrit un érotisme glacial. Présent par une partie de son corps, le plus souvent l'ossature, il témoigne une fois de plus de cette réduction à une trace, à un signe inséparable du lieu. Par l'écriture poétique, Leiris n'entretient pas seulement, fût-ce par simulacre, la tension, mais il l'oppose à la fragmentation multiple, la fuite vers l'invisible. Si les négations se multiplient, si les désastres risquent de s'affirmer à une échelle menaçante, en revanche, la poésie renforce ses fonctions, rituelles et incantatoires. Les lithographies de Masson se caractérisent par une alternance entre les éléments architecturaux et organiques. Les contours de bâtiments, arènes, temples grecs, révèlent la direction parfois mythologique et rituelle de cet univers. L'ordre architectural se manifeste par des lignes droites et, moins fréquemment, par des courbes. Les corniches, frises, galeries, arènes, se réduisent à un schéma sans donner l'illusion d'une substance tangible. Les données du paysage, nuages ou soleils, ne gardent pas nécessairement leur autonomie par rapport aux schémas architecturaux, mais en sont modifiés. Les contours plus fluides, faisant allusion à l'organisme végétal, animal ou humain, se juxtaposent aux corps architecturaux. Il en émane une tension entre la rigidité et la fluidité, entre le conceptuel et le vivant, entre l'être et le devenir. Au lieu de fixer, contraindre et contourner, les lignes se situent implicitement dans le temps. Graduellement, la géométrie tend moins à incarner une architecture reconnaissable qu'à établir un réseau. Dans la structure qui commence à prendre naissance, les oppositions préalables tendent à s'amadouer, les lignes organiques forment parfois le contenant des lignes géométriques qui s'infléchissent dans leurs poussées et s'imprègnent d'une certaine fluidité.

La couverture expose avec netteté cette conciliation de données contraires, ce passage du socle et de la frise géométrique aux formes arrondies. Le crâne et l'œil, repris avec plusieurs variations, proposent que l'homme est aux prises avec cet ail-

leurs, le rêve. Les trois têtes qui paraissent sur la couverture établissent un réseau dont elles constituent les points générateurs. Tout au long de la série, l'absence d'un centre de gravité coïncide avec un schème qui fait que les contours divers se rapprochent dans toutes leurs variations. Par analogie, les contours végétaux s'intègrent dans un système plus vaste de formes organiques. Masson, comme Leiris, souligne les analogies entre les différents règnes, entre les créatures. Tout en atténuant les différences, il laisse subsister les ambiguïtés, comme le fait d'ailleurs Leiris, ambiguïtés qui, de part et d'autre, résultent d'une schématisation des formes. Cette schématisation s'abolirait si Masson soustrayait le mouvement à son univers, car tous ses contours et toutes ses formes organiques expriment directement la métamorphose, un devenir continu qui tend à effacer les classifications. Elle ne s'effectue d'ailleurs pas seulement entre les différentes créatures, mais embrasse tous les éléments, le feu, l'air, l'eau, la terre, sans les représenter directement, sans aboutir à un paysage. Il n'y a plus lieu de faire de distinctions entre un élément isolable et l'impulsion qu'il produit à l'intérieur d'un schème, car l'être et le faire se confondent chez le peintre comme chez le poète. Masson, comme Leiris, unit les régions planétaires, terrestres ou sous-marines, non dans un même espace, mais par un même signe, un même anagramme. L'éclosion, la multiplication des formes organiques l'emportent parfois, comme nous l'avons dit, sur la géométrie sans pour autant tramer des réseaux plus étroits. Cette éclosion corollaire de la conjonction de plusieurs catégories sur le plan plastique se manifeste par l'épuration et l'abolition de contours devenus inutiles.

Chez Leiris, certains termes font allusion à un vide, une absence, à un déblaiement de l'espace. Dans les lithographies les failles, le discontinu, s'intègrent à un schème, transformant l'élan vers l'ampleur en dénuement. Dans les lithographies comme dans les poèmes, ces schèmes manifestent des caractéristiques d'empreintes, de cartes, rappelant des tracés anatomiques, géographiques ou astronomiques. Une semelle qui traduit le mouvement et en inscrit la trace ailleurs marque le contact entre le végétal et l'humain.

Dans cette aspiration vers le dépouillement, l'artiste ne s'affirme pas comme le maître de son univers. Le moi du poète n'est nommé qu'une seule fois, plutôt en tant que cible qu'en tant que flèche ou arc :

*Au-delà des ébauches du fléau
s'insurgent
les ronces phosphorescentes de mes membres.*

Une citation de Raymond Lulle au début de *Simulacre* se rapporte au peintre autant qu'au poète: « D'un lieu en un autre, sans intervalle ». Au côté magique, invocatoire du poète, carres-

pond chez Masson un refus du quotidien comme l'indiquent les allusions à des lieux mythologiques. Sans transition, sans anecdote, ces collaborateurs juxtaposent le rêve, les souvenirs aux signes d'une vie manifeste. Ils abordent failles, absences et vides qu'il incombe à la création de combler. Sur la lithographie-frontispice figure le mot «simulacre» rompu à deux reprises. Cette fragmentation se lie à d'autres : bâtiments incomplets, bustes séparés du socle, ainsi qu'aux ruptures syntactiques. Texte et image se conjuguent pour aspirer à une unité sans brisure, en transformant les épaves qui surgissent au début. Mais poète et peintre sont restés lucides, leur création ne sera jamais qu'un simulacre.

University of California Irvine.

SUR L'ŒUVRE SURREALISTE DE ROBERT DESNOS ¹

David WILLS.

On écrivit hier, avant-hier, il y a des siècles, l'article définitif sur la poésie de Robert Desnos. Cela s'intitulait « Robert Desnos aujourd'hui »². Stratégiquement placé, cet article me semblait représenter en quelque sorte la ligne Maginot de la critique desnosienne. Sans doute bien construit, bien pensé, bien défendu, il sous-estimait néanmoins les connivences de l'ennemi, cet adversaire que Bataille appelle « le vieil ennemi du dedans »³. En matière de poésie, le « dedans », c'est le langage.

Or, dans son article, M. Tortel croyait affronter sans détour le problème central :

*... si toute poésie peut se mesurer dans les rapports entre le poète et le langage, Desnos (mais aussi le surréalisme en général) s'inscrit dans une lignée que son attitude éloignerait des préoccupations d'aujourd'hui, en ce sens que, dans la poésie actuelle, l'objet du regard, ou lieu de la contestation, tend à devenir précisément le langage*⁴.

Toute cette précision, ou exercice de *contention*, ne changeait rien au fait qu'elle se situait à côté. Car le fait de traiter le langage comme le véritable objet du regard poétique (et l'une de mes prémisses essentielles consiste d'ailleurs à constater que la poésie de *Rose Sélavy*, *L'Aumonyme* et *Langage cuit*, remplit cette fonction d'une façon presque maladroitement directe), ne circonscrit en aucune manière les opérations langagières. Le langage poétique est justement ce qui ne peut pas être circons-

crit, ce qui ne respecte ni la neutralité linguistique, ni les frontières «binarisantes». C'est également ce qui dit l'indicible, le « faut pas dire»; ou, poussant encore plus loin les paradoxes, le poète écrit ce qui ne peut être qu'écrit.

A mon avis, l'œuvre surréaliste de Desnos, de par sa situation historique ou littéraire, et ses qualités particulières, est très bien placée, c'est-à-dire là où on ne s'y attend pas, pour illustrer les capacités de surprise de l'écriture poétique.



La discussion critique du surréalisme est suffisamment avancée pour permettre un calcul provisoire de son effet total. On ne devrait pas s'inquiéter trop du jugement porté par M. Tortel, puisqu'on pourrait lui en opposer un autre, comme celui de M. Blanchot par exemple :

Pourtant il s'agit d'autre chose: le langage disparaît comme instrument, mais c'est qu'il est devenu sujet... Le langage n'a plus rien à faire avec le sujet: il est un objet... 5

D'autre part, en faisant le compte des débits et des crédits critiques, on arrivera sans doute à... zéro. Il vaut mieux partir, comme je l'ai déjà suggéré, du creuset de subversion, de scandale, et de contradiction qu'est le mouvement surréaliste en général, et qu'est plus généralement encore le langage poétique. Les détracteurs du surréalisme l'accusent en principe d'avoir été apprivoisé, récupéré, mais ils ne font qu'aider ce processus de récupération en voulant clore le débat. A l'autre extrême, se trouvent ceux qui rapprocheraient le mouvement de l'humanisme. C'est contre ceux-ci que les détracteurs mènent la plupart de leurs attaques, tout en oubliant que ces défenseurs, peut-être trop enthousiastes, réagissaient à leur tour contre la tentative existentialiste de vilipender le mouvement.

Dans le cas de Desnos, le mythe de son dernier poème met bien au point cette espèce d'imbroglio. Bien que cette affaire semble nous éloigner de sa poésie surréaliste, elle s'y rapporte directement, puisque le prétendu dernier poème ne fut que la retraduction française d'une mauvaise traduction tchèque de l'un des poèmes les mieux connus de la période surréaliste. Quand on apprit que le dernier poème n'existait pas en réalité, qu'il s'agissait d'une réécriture d'une autre espèce, l'œuvre bien achevée de Desnos perdit la perle centrale de sa couronne. Dieu avait oublié de parler après tout. Il fallait donc chercher cette perle ailleurs; il fallait croire à quelque boîte à bijoux à surprise volée par quelque traître à l'humanité. On ne comprenait pas que la boîte ne contiendrait que des mots, et que la réécriture veut dire tout autre chose que la fermeture du cercle qui contient l'œuvre entière, que la répétition et le retour n'ont rien à voir avec la fin conçue dans un sens métaphysique.

On ne peut pas manquer de tomber dans des pièges pareils en mêlant la vie d'un artiste à son œuvre. Et à la réplique que l'un des buts principaux du surréalisme consistait en cela, je répondrai de nouveau qu'ils sont eux-mêmes tombés dans le piège, que l'une des contradictions fondamentales du mouvement réside dans cette attitude; ou, à la limite, que les écrivains parlent trop. On tombe dans le même piège en mêlant le surréalisme à l'œuvre surréaliste de Desnos; c'est-à-dire qu'il est temps qu'on étudie le surréalisme à partir de ses œuvres et non pas de ses manifestations écrites ou autres. Desnos ne parlait pas beaucoup, mais il savait bien s'endormir et engueuler. Son œuvre se situe assez loin de l'évolution théorique du surréalisme pour ne pas trop souffrir des insuffisances de cette théorisation. Comme je viens de le dire, quand il s'agissait d'écriture automatique ou de jeux de langage, il se montra le plus acharné de tous. Mais ses expériences se poursuivaient si loin dans la marginalité qu'elles se dotaient de leur propre autonomie. A l'idée de circonscription, je voudrais opposer au sujet de Desnos, celle de marginalité, non pas dans une opposition binaire mais dans une situation de guérilla où règnent la contradiction et l'ambiguïté. Ne pas résoudre simplement un imbroglio créé par des autres, plutôt l'identifier, le situer, pour mieux y juxtaposer une série d'autres. Faute de bonnes réponses qui me paraîtraient toujours suspectes, il faut bien poser les questions; comme le dit Derrida, puisqu'on « n'a pas de langage non métaphorique à opposer aux métaphores, il faut... multiplier les métaphores antagonistes »⁶.

A cet égard, toute discussion du surréalisme remplit une fonction positive. Si la critique actuelle ou récente est en train d'établir une nouvelle généalogie de la littérature moderne où Sade engendre Lautréamont, Artaud, et Bataille, et déshérite les surréalistes, alors il faut démontrer la vanité d'une telle manœuvre, mais il ne suffit pas de serrer les rangs autour de quelque noyau essentiel qui contiendrait Breton, Aragon, et Bliard. On peut également rompre les rangs sans livrer le surréalisme à l'ennemi. On rejoint ainsi les intentions du soi-disant ennemi; on laisse s'infiltrer une cinquième colonne marginale qui assurera la survie de sa force contestataire. A mon avis, ils sont plusieurs à se montrer capables de jouer un rôle de ce genre à l'intérieur du surréalisme. Artaud a déjà été exploité dans ce but, et Leiris, et je suis d'accord; mais on ne devrait pas oublier Desnos, Vitrac, Crevel...

Pour estimer la valeur subversive de l'œuvre de Desnos (et je dis bien « l'œuvre » puisqu'il s'agit de la période où l'histoire semble s'apprêter à prendre l'ascendant sur l'activité artistique), il faut se référer à la critique d'Aragon qui suivit la parution de *Corps et biens* en 1930⁷. Côté polémique à part, l'écriture de Desnos est accusée d'être asociale, idéophobe, exhibitionniste, automatique; en somme surréaliste. C'est le même Desnos qui

ne se réveille pas et qui continue à jouer sur les mots quand le père, le pape, le patron dit qu'il est temps de reprendre le travail sérieux. C'est le même Desnos qui écrit des poèmes lyriques quand les gens sérieux veulent parler de politique. C'est le même Desnos qui s'engage toujours à casser sa plume et à se casser la tête contre le mur du réel en écrivant des scénarios irréalisables, alors que certains autres épuisent leur énergie dans des querelles de clocher.

*

**

Etant donné que le langage poétique représente la force subversive par excellence, qu'il suscite tout seul une série de problèmes sans qu'on y ajoute les faits et les rumeurs historiques, les manifestes et les théories littéraires, le critique court néanmoins des risques du côté subjectif. Il doit se méfier également de son propre langage, de peur qu'il ne tombe dans le piège du mythe de l'objectivité. Là encore, on peut profiter des ambiguïtés ou en devenir victime. Il me semble, cette fois-ci, qu'en rapprochant la poésie surréaliste des attitudes de l'enfant et de l'étranger, on peut apprécier la question sous une lumière plus vive. C'est-à-dire que les bizarreries du langage surréaliste suscitent chez le lecteur moyen les mêmes inquiétudes que suscite le langage figuratif en général chez l'enfant ou chez l'étranger. Elles exigent que l'attitude critique se suspende; et les résultats sont plusieurs.

D'une part, l'étranger trouve beaucoup plus facile de donner congé aux contraintes de la langue; il lâche plus facilement la mère adoptive. S'étant habitué à l'existence de failles dans sa connaissance, son esprit ne rencontre pas plus de menace dans la poésie surréaliste que dans la poésie en général. D'autre part, l'étranger se donne plus librement à l'inceste, il n'éprouve pas les mêmes restrictions à se familiariser avec une langue d'adoption. Finalement, il faut tenir compte de l'attitude inverse que l'étranger peut prendre, à savoir celle provoquée par la rage de comprendre, la frustration de l'exégète le plus acharné. La poésie surréaliste peut ainsi être considérée comme une langue étrangère, assez extrinsèque pour inviter à une approche objective, mais étant une affaire de langage, génératrice de réponses par lesquelles le lecteur démontre à quel point sa propre personnalité entre en jeu.

Ce qui encourage la subjectivité dans l'étude de la poésie de Desnos, ce qui invite le critique à participer à l'écriture, c'est précisément l'idée de jeu. Et il s'ensuit que la méthode, adoptée par le critique pour étudier l'œuvre, doit entrer une fois de plus, dans quelque rapport instable et incertain avec le jeu. Sinon, le jeu créera son propre espace à côté, il n'obéira pas aux règles de la bonne conduite poétique. La méthode ne peut pas être la simple application d'une science objective, elle doit être elle-même une espèce de jeu.

Les jeux de *Rrose Sélavy*, *L'Aumonyme* et *Langage cuit* se présentent dans quelque mesure comme un défi à la science linguistique, se situant dans les interstices de la langue. Qu'il s'agisse du binarisme signifiant/signifié ou de la différence linguistique qui est censée exister entre les termes dénotatifs et connotatifs, les jeux de Desnos semblent opérer dans le no man's land qui sépare les catégories l'une de l'autre. Dans une phrase de *Rrose Sélavy* comme « Mon crâne, étoile de nacre qui s'étirole » (no.7), la juxtaposition de mots qui sont (« à la lettre » équivalents, renforcée par les rapports sémantiques qui sont établis entre chaque paire, arrive à déranger le système binaire de signification. Dans des vers plus hermétiques, c'est le rapport du sens avec le non-sens qui est mis en cause; ce qu'on appellerait normalement un non-sens se révèle plein de sens, même si ce n'est qu'au niveau sonore ou sensoriel. Au moyen de paronomases et d'homonymes, la poésie de Desnos vise la réduction des différences phoniques qui permettent une catégorisation linguistique. Une phrase de *Rrose Sélavy* peut rapprocher des phonèmes, en établissant un rapport sémantique entre eux, là où leur survie en tant qu'éléments différenciés dépend de leur éloignement physique l'un de l'autre. Comme par exemple dans celle-ci :

Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir (no. 109).

Si ces jeux ont l'effet de déstructurer quasi-systématiquement les catégories de la linguistique, ils permettent, en revanche, au critique d'étudier en détail les mécanismes poétiques qu'utilise Desnos, et d'isoler les structures fondamentales de toute son œuvre surréaliste.

Ainsi, les vagues notions d'ambiguïté, de contradiction, ou de scandale, deviennent-elles plus précises. On peut commencer à parler d'hybridité, de rupture, et de transgression. Et quand il s'agit de ce qu'on appelle plus ou moins couramment l'image surréaliste, il devient évident qu'elle obéit tant dans son fonctionnement que dans sa signification, aux mêmes structures. Bien qu'elle ne diffère pas, dans beaucoup de cas, de l'usage figuratif couramment admis, la particularité de l'image surréaliste découle de sa transgression des fonctions métaphorique et métonymique du langage; syntagme et paradigme se confondent. Ayant affirmé qu'on peut dégager des premiers recueils de *Corps et biens* les règles de fonctionnement de la poésie surréaliste de Desnos considérée dans son ensemble, il convient de citer un poème de *Langage cuit* pour illustrer la transgression des fonctions métaphorique et métonymique que je viens de mentionner :

*Maudit
soit le père de l'épouse
du forgeron qui forgea le fer de la cognée
avec laquelle le bûcheron abattit le chêne*

*dans lequel on sculpta le lit
où fut engendré l'arrière-grand-père
de l'homme qui conduisit la voiture
dans laquelle ta mère
rencontra ton père!* (« La Colombe de l'arche »).

Le sens et la force de la malédiction se perdent dans les labyrinthes de la syntaxe; comme si le langage se plaisait plus à s'étendre qu'à s'entendre. La condensation d'un processus comme celui de « La Colombe de l'arche » pourrait sans doute produire une image dans toute sa surréalité.

L'étude de l'image surréaliste chez Desnos dégage une métaphore particulière et frappante du rapport étrange d'ambiguïté et de contradiction qui gouverne toute l'œuvre. Cette métaphore, ou image dans son sens traditionnel, celle de l'hélice et de son arbre, remplit un rôle important dans le poème liminaire du recueil intitulé *L'Aumonyme* :

C'est une fâcheuse aventure : créer le mystère autour de nos amours. Pas si fâcheuse que ça. « Je l'aime, elle roule si vite, la grande automobile blanche. De temps à autre, au tournant des rues, le chauffeur blanc et noir, plus majestueusement qu'un capitaine de frégate, abaisse lentement le bras, en ondes blanches comme les roues de l'automobile que j'aime ».

C'est ainsi que le poème commence, et l'image de l'hélice trouve déjà ses racines circulaires dans un processus d'hybridation moitié visuelle, moitié sonore; l'effet auditif du mot «amour» semblant engendrer les mots «autour», «roule», «roue», ainsi que les évocations qui s'ensuivent, des seins de son amour, de la nudité plus provocante, et de moyens de transport plus divers que la grande automobile blanche. Il importe peu de préciser la direction ou le fonctionnement exact de ce processus. Disons que le premier «tour» du mot «autour» joue son tour sonore et sémantique pour créer une prépondérance d'évocations de la circularité. Sans entrer dans les détails, acceptons que la perpendicularité ou linéarité y apparaît aussi, l'image culminant dans celle de « l'émigrant clandestin, lié à l'hélice pour faire à peu de frais la traversée [...] son imagination gravitant au gré de l'hélice, autour de l'arbre d'acier sans racine ».

Les forces apparemment contradictoires de circularité et de linéarité, l'hélice et son arbre, opèrent dans un rapport de *différance*; l'arbre qui fait tourner l'hélice, le vrai centre du cercle producteur, étant vide, n'étant qu'un différentiel. Cet arbre est sans racine, mais branché tout de même sur quelque source perpétuelle, génératrice d'un véritable délire de création.

Dans leur manifestation sexuelle, les structures de circularité et de linéarité révèlent leur aspect le plus prosaïque, et il est vrai que la sexualité représente l'expression la plus explicite de

la production imaginaire (c'est-à-dire productrice d'images) dans l'œuvre surréaliste de Desnos. Par contre, la sexualité arrive à dépasser toutes les contraintes d'une idéologie partisane afin de démontrer et de renforcer la plupart des subtilités que j'ai mentionnées jusqu'ici. Le côté transgresseur (à la Bataille) de la sexualité prédomine de loin chez Desnos. La violence et les perversions sont partout, rapprochant les accouplements de processus d'hybridation.

A force d'être la manifestation la plus explicite des structures dominantes que sont l'hybridité, la rupture, et la transgression, la sexualité découvre également les abstractions les plus importantes de ces mêmes structures, à savoir le désir et la mort. La rupture sexuelle, la fin nécessaire qu'on recherche frénétiquement tout en la redoutant, ce qui subsiste à toute l'expérience, c'est la mort. Selon le mot de Bataille, l'érotisme serait « l'approbation de la vie jusque dans la mort »⁸, et selon celui de Desnos:

*Je n'imagine pas d'amour sans que le goût de la mort
[...] y soit mêlé*⁹.

Le mot « abstraction » ne traduit pas très fidèlement le rapport de *différence* qu'entretient le désir avec la mort. La mort crée un grand nombre de représentations aussi concrètes que l'arbre d'acier sans racine de *L'Aumonyme*, et aussi paradoxales que la petite mort sexuelle. Le désir s'exprime aussi bien par le délire de l'écriture lyrique que par l'engrenage du phallus avec le vagin. La mort et le désir se situent à la base du refus desnosien, et du refus poétique, de l'opposition binaire.

*La poésie nous mène au même point que chaque forme
de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets
distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à
la mort, et par la mort, à la continuité...*¹⁰

Dans l'œuvre de Desnos, la continuité et l'éternité sont représentées, ou imaginées, comme un engrenage différentiel, où chaque roue ou chaque structure est susceptible de faire tourner toute la machine.

*

**

Il faut retourner au jeu. Dans le mécanisme que je viens de décrire, le jeu pourrait retenir sa place comme le jeu de clés qui permettent de régler la machine. Or, le jeu évoque aussi l'idée de spectacle, et dans l'œuvre de Desnos cela permet d'aborder l'expérience cinématographique.

Il est évident qu'on rencontre ici un important problème taxinomique. Le cinéma desnosien qui m'intéresse n'est composé que de scénarios, de textes écrits et non pas de textes filmiques. Le scénario me semble constituer un excellent hybride de poésie et de cinéma. En tant que cinéma, il introduit une série de ré-

flexions et suscite une série de problèmes relatifs à l'image. En tant que poésie, il permet le même traitement à son égard que les poèmes; et ainsi d'indure dans une discussion de l'œuvre cinématographique, des textes qui font partie d'ouvrages poétiques, mais qui sont susceptibles d'un rapprochement direct ou métaphorique du cinéma. Conformément aux limites chronologiques et thématiques que j'ai exposées (et imposées) dans ma thèse¹¹, les scénarios en question se limitent au nombre de quatre : *Minuit à quatorze heures*, *Les Récifs de l'amour*, *Les Mystères du métropolitain* et *La Part des lionnes*. À part ces scénarios, j'ai trouvé très révélateur un passage de *Nouvelles Hébrides ou Pénalités de l'enfer* où le narrateur se rend au cinéma¹²; et pour le traitement métaphorique de toute la question de l'image, le neuvième chapitre de *La Liberté ou l'amour* qui rassemble Corsaire Sanglot et Louise Lame dans les rues de Paris, et quelque explorateur casqué de blanc perdu dans le désert¹³.

Selon les apparences, le cinéma devrait fournir l'occasion d'une concrétisation ou réalisation de l'image, de sa réduction à la seule dimension visuelle, étant donné qu'il s'agit en principe du cinéma muet. Or, le cinéma, en tant que système de signes, opère dans son propre espace linguistique; le cinéma est un langage qui possède autant de possibilités d'ambiguïté que le mot écrit. À mon avis, l'expérience cinématographique de Desnos n'atteint pas à la même aptitude que ses poésies; c'est-à-dire que ses scénarios ne suscitent pas l'ambiguïté visuelle aussi efficacement que les poésies suscitent l'ambiguïté langagière. En revanche, cette expérience démontre admirablement l'ambiguïté où s'est retranchée l'image en tant que mot, concept, et pratique. Le cinéma de Desnos démontre à quel point l'image n'est qu'une métaphore du problème du langage poétique; et jusqu'à quel point ce problème de poésie représente également son ultime possibilité.

L'écran du cinéma se présente comme une carte blanche, peut-être la dernière, dans la ligne des représentations imaginaires qui va du désir jusqu'à son éventuelle satisfaction. L'attitude du cinéaste, ou du scénariste, révèle l'ambiguïté du désir bien « avancé », donc très proche de sa mort, de la mort. D'une part, il considère que l'image purement visuelle est trop proche de la réalité, qu'elle *n'est que* la réalité, puisqu'elle engage le même processus percepteur que celui au moyen duquel on a développé la notion quotidienne de la réalité. D'autre part, si l'imagination créatrice peut bien être reproduite sur l'écran, si des êtres de chair et de sang peuvent incarner les désirs et représenter les fantasmes de l'artiste et du spectateur par un moyen aussi immédiat que l'écran, donc la réalité imaginaire doit se trouver de l'autre côté de l'écran. Or, en poussant l'expérience visuelle jusqu'à la *réalisation* de l'image, on se rend compte du fait que l'image parle davantage de désir qu'elle ne parle de réalité, et que le désir parle toujours de mort; suivre le désir

jusqu'au bout veut dire suivre le désir jusqu'à la mort; l'imagination comme opération désirante, comme représentation du désir (et l'imagination surréaliste n'est rien sinon cela), mène à la mort.

*Si l'on se déplace tout au long de la série supplémentaire, on voit que l'imagination appartient à la même chaîne de significations que l'anticipation de la mort. L'imagination est dans son fond le rapport à la mort. L'image est la mort*¹⁴.

Enfin, si le cinéma révèle la parenté de l'expérience quotidienne de la réalité avec l'imagination dans toute sa mortalité, on peut dire inversement que l'écran représente la ligne fine qui sépare la mort de la banalité quotidienne. L'image, dans toute son ambiguïté, n'est à la limite qu'un cliché, et le cinéma semble marquer cette limite. L'expérience cinématographique de Desnos démontre que, bien que l'image soit le lien qui existe entre le jeu et le spectacle, il s'agit dans les deux cas de langages différents; celui du mot et du phonème, et celui du cliché et du plan. La notion, que l'image poétique constitue un phénomène essentiellement visuel, se révèle comme tout à fait illusoire; en fait, la propriété visuelle la plus frappante de l'image surréaliste réside justement dans son caractère illusoire, dans le fait qu'elle constitue un jeu de mots ou un jeu de langage dont les traits peuvent être plus ou moins visualisés. Le cinéma surréaliste n'a rien à voir avec la transposition d'images poétiques à l'écran; rien de plus banal, rien de plus mortel sur le plan de la création artistique.

Si donc on voulait trouver l'extrapolation la plus réussie de l'aptitude ludique de Desnos que représentent ses poésies surréalistes, ce ne serait pas dans le spectacle cinématographique qu'on la trouverait, mais plutôt dans *l'enjeu* qu'incarne toute son expérience poétique, y compris les scénarios. Car le poète semble se jeter un défi; il semble vouloir nier ce que son expérience lui apprend, et lui répète à maintes reprises et de façons très diverses; à savoir que tout désir contient sa propre mort. L'œuvre surréaliste de Desnos semble vouloir être l'écriture d'un désir qui ne reconnaît pas sa propre mort; elle veut faire du langage l'espace de l'immunité parfaite. En renouvelant toujours le jeu de l'ambiguïté, elle espère protéger son langage de la mort que représentent la banalité et la singularité; et en jouant sur son langage n'importe comment n'importe combien de fois, elle semble s'initier à déjouer les connivences de la mort.



La recherche de l'œuvre surréaliste de Robert Desnos, comme un retour à cette œuvre, comme une répétition (dans le sens théâtral qui est un sens *spectaculaire*) de cette œuvre permet

l'identification de l'ennemi à un niveau beaucoup plus fondamental que ne suggérait le premier paragraphe de cet article. Il permet de comprendre le «dedans» du langage dans toute la diversité de ses manifestations poétiques. En faisant mon propre retour ambigu (et illusionniste), voire contradictoire, puisqu'il s'agit de donner à l'œuvre de Desnos une impulsion *avantageuse*, j'aimerais opposer au titre de l'article de M. Tortel, celui de M. Blanchot au sujet du surréalisme. Le Robert Desnos d'aujourd'hui se prépare à un « demain joueur»¹⁵.

Hamilton (Nouvelle-Zélande).

NOTES

1. Cf. *Nouveaux hybrides : essai sur l'œuvre surréaliste de Robert Desnos*. Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, sous la direction de M. Michel Décaudin; soutenue le 21 juin 1979. Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).
2. J. Tortel, « Robert Desnos aujourd'hui », *Critique*, Vol. XXI, n° 219-220, août-septembre 1965.
3. G. Bataille, « Texte envoyé au « 3^e convoi » » in *Le Groupe, la rupture, Change*, n° 7, Paris, Seuil, 1970, p. 100.
4. J. Tortel, *op. cit.*, p. 734.
5. M. Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme » in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 95-96.
6. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967, pp. 98-99.
7. L. Aragon, « Corps, âmes, et biens », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, 1930.
8. G. Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957, p. IV.
9. « La Mort : la muraille de chêne », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925.
10. G. Bataille, *L'Erotisme*, p. 32.
11. Voir D. Wills, *op. cit.*, p. XXII-XXIII, 259-260, 272-273.
12. Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 99-100.
13. Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour suivi de Deuil pour deuil*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 95-101 (« Le Palais des mirages »,).
14. J. Derrida, *op. cit.*, p. 261.
15. M. Blanchot, « Le Demain joueur », *La Nouvelle revue française*, 15^e année, n° 172, 1^{er} avril 1967.

TROPIQUES: UNE TARDIVE CENTRALE SURREALISTE?

Michel HAUSSER.

Césaire et le surréalisme ? En réponse, habituellement, des stéréotypes passionnels : Césaire n'a de surréaliste, disent ses thuriféraires, que l'apparence à laquelle se laisse abuser un œil occidental: il suffit au poète d'ausculter les profondeurs « abyssales » de l'âme noire, puisque surréaliste, le nègre l'est depuis toujours (Senghor). Des partisans moins frénétiques tiennent qu'il dote le surréalisme d'un accent inimitable, nègre, bien sûr, puisqu'il est nègre (Sartre). Ses détracteurs, en revanche, dénoncent l'épigone des jeunes casseurs bourgeois de l'entre-deux guerres: il s'est trompé de cible et de moyens; s'il n'a pas trahi la cause des noirs, au moins s'est-il mépris sur leur situation historique et leurs aspirations (Adotevi). Surréalisme nègre ou négriifié, surréalisme français, on s'accorde à reconnaître que c'est de ses morceaux que le jeune Césaire a lui-même forgé, comme Siegfried, son épée miraculeuse.

Pétitions de principe.

Au contraire de son initiateur et ami, Senghor, Césaire a toujours été chiche de détails sur sa formation (ce qui, peut-on noter par parenthèse, tranche sur l'égotisme inhérent au surréalisme de Breton¹). On en était réduit, à peu de choses près, à la recherche, souvent malaisée, des variantes et aux incertitudes de la critique interne. Or des textes de prix, longtemps introuvables, sont désormais accessibles: les onze livraisons de *Tropiques* (avril 1941 - 3^e ou 4^e trimestre 1945)². Nul doute que ce furent là, pour Césaire, des années cruciales à l'issue desquelles

il conquiert simultanément une charge de maire, la députation et, comme poète, la notoriété, des années de réflexion, de discussions, de combats, où s'organise une idéologie nouvelle, où se compose une écriture personnelle. C'est là, dans les pages de *Tropiques*, au sein d'un petit groupe d'amis, « que s'élaborent [les] futures explosions »³.

Quelle est, dans cette élaboration, la part du surréalisme, comment a-t-il été reçu, compris par les rédacteurs, Césaire tout le premier, qu'en attendent-ils ? C'est à ces questions que les pages qui suivent essaient de répondre.

ENTRÉE DES SURRÉALISTES

Premier numéro.

Reprenant la facture de *Légitime Défense* (1932), chaque livraison de *Tropiques* mêle à des essais théoriques et critiques quelques textes littéraires, des poèmes surtout, singulièrement de Césaire (pour la plupart repris et modifiés ultérieurement). Cette conception est adoptée dès le premier numéro.

Il convient de l'examiner d'assez près puisque les présuppositions, les principes, les intentions, les objectifs, le public escompté, etc. ont chance d'être plus clairement lisibles que dans les numéros suivants où une connivence subtile s'établit d'ordinaire entre rédaction et lecteurs, rendant moins nécessaires les justifications.

Les trente-quatre lignes de présentation, signées par Césaire, dévoilent sans ambiguïté le programme : donner à la Caraïbe une parole enfin authentique et contribuer à sauver le monde que la guerre écrase de ses ténèbres.

Les Antilles aujourd'hui ?

Terre muette et stérile. [...] Point de ville. Point d'art. Point de poésie. Pas un germe. Pas une pousse. Ou bien la lèpre hideuse des contrefaçons. En vérité, terre stérile et muette (p. 5. Souligné par moi).

Le monde?

Où que nous regardions, l'ombre gagne. L'un après l'autre les foyers s'éteignent. Le cercle d'ombre se resserre, parmi des cris d'hommes et des hurlements de fauves (p. 6).

Les deux buts n'en font qu'un, comme Césaire le précise en une formule antithétique :

il n'est plus temps de parasiter le monde. C'est de le sauver plutôt qu'il s'agit (p. 5).

Art engagé? non pas, tout au contraire, et de grande conséquence : foi sans réserve dans les vertus illimitées d'un art authentique. Il n'est pas question de contenu mais de liberté culturelle. Imperfection, instabilité du monde : monde invivable tant que toute société humaine n'aura pas le droit reconnu d'exprimer sans entrave sa manière d'être l'Homme: « mon ouïe mesure par la Caraïbe l'effrayant silence de l'Homme» (p. 5). Ce serait déjà l'un des principes de la négritude⁴ si le critère était racial (historiquement racial : le nègre comme déporté, esclave, colonisé, etc.). Il est ici culturel et national.

On hésite à qualifier de surréaliste une telle attitude. Certes, la revendication de Césaire fait écho à celle de *Légitime Défense*, revue évoquée ci-dessus, et l'on sait que la libération culturelle y était préconisée sous les auspices du marxisme-léninisme et du surréalisme⁵. Mais cet argument externe ne fait pas preuve. Certes, encore, le surréalisme sort, en partie, d'un rejet des pratiques littéraires contemporaines⁶. Mais c'est là une réaction commune à toute volonté de renouveau et les attendus sont fort différents. Si l'inventivité, la créativité que réclame Césaire rejoignent quelques-uns des mots d'ordre surréalistes, elles concernent moins l'individu⁷ serré dans le carcan de multiples tabous qu'un peuple entier culturellement asservi, distinction forte qui se retrouvera plus loin. Ce besoin vital d'un art national, que Césaire réexprimera vigoureusement plus tard⁸, peut sembler en contradiction flagrante avec les positions internationalistes bien connues du surréalisme⁹. On se souvient, pourtant, que Breton s'enthousiasma pour l'art celtique auquel « les envahisseurs étrangers de l'an 50 ont substitué le leur, dont on est à même aujourd'hui d'apprécier les méfaits ». Il est vrai que Breton est alors fort éloigné du surréalisme militant et relativement unitaire de l'entre-deux guerres¹⁰. Bref, la présentation de *Tropiques* peut ouvrir sur le surréalisme, elle ne l'implique pas.

Les autres essais de ce premier numéro confirment que le surréalisme est assez étranger aux préoccupations des rédacteurs : un éloge de Frobenius, dû à Suzanne Césaire, qui montre la fascination exercée par le mythe africain tel que l'Occident l'élabore dans les premières décennies de notre siècle, un parallèle entre les *Après-midi d'un faune* de Mallarmé et de Debussy (Georgette Anderson), un hommage à Péguy que Césaire écrit dans la manière du « maître » :

Grand, PÉGUY le fut.

Le seul homme à avoir étreint si passionnément « la réalité rugueuse » en gardant les mains pures. Homme d'action, mais soldat de l'idée. Homme du temporel, mais paladin du spirituel (p. 40).

Quel surréaliste aurait pu signer pareil dithyrambe¹¹ ? Enfin, un intéressant article du second pilier de la revue, René Ménil,

intitulé « Naissance de notre art ». Les références textuelles sont très significatives: Nietzsche, qui fournit l'épigraphe (p. 53) et la conclusion (p. 64). Hegel, Baudelaire et le Damas de *Pigments*¹². On chercherait en vain la moindre allusion au surréalisme, alors que les fondements marxistes sont explicites :

La culture de l'homme, c'est l'homme même dans ses expressions sociales : c'est l'homme qui atteint une certaine forme par le chemin naturel qui va de la puissance à l'acte. Au départ, c'est la force propulsive de l'homme social qui la suscite. [...] On ne choisit pas la réalité : c'est elle qui choisit, [etc.] (pp. 54-55).

Donnant corps au programme défini par Césaire, Ménil dénonce la littérature antillaise qui, jusqu'ici, s'est bornée à la « récitation » et au pastiche (pp. 59-60) et demande à l'écrivain de planter un art neuf et vrai « non dans les nuées de sa vie conceptuelle mais dans le cours de la vie réelle de sa collectivité » (p. 60). L'« originalité unique » des œuvres futures (p. 62) peut être atteinte à condition « d'abandonner les livres » (p. 60) et d'exprimer « la vision sensible et émouvante du monde » (p. 63). En un mot, « c'est de la vie réelle que nous attendons l'avènement de l'art futur » (p. 64).

Certes, ici encore, un tel projet, qui s'en remet à la seule authenticité du sujet écrivain, lequel n'a pas à se poser de problèmes de forme (p. 63), n'est pas seulement compatible, est en accord avec l'écoute de soi caractéristique du surréalisme des origines, mais il n'en procède pas. En effet, l'écoute surréaliste vise à détourner de la littérature qui est, comme on sait, « un des plus tristes chemins qui mènent à tout ». Or, c'est bien d'une *littérature* nouvelle, originale et authentique, que *Tropiques* entend jeter les bases. Au reste, les garants, répétons-le, se limitent à Nietzsche et à Baudelaire, dont est cité (de *Fusées*, IV) : « La franchise absolue, moyen d'originalité » (p. 61). Ménil ne s'interroge à aucun moment sur le mode d'écriture capable d'assurer cette « franchise » et dont l'automatisme psychique des surréalistes offre un modèle efficace. Celui-ci n'est pas mentionné. Ménil y pense-t-il ? Rien ne le montre.

Une position est donc occupée, mais aucune précision n'est fournie sur les armes ni sur la stratégie qu'on utilisera pour la défendre et la rendre offensive. Ménil paraît se borner à dire : Soyons nous-mêmes au cœur de la vie sociale des Antilles et laissons la nature s'occuper du reste :

Les vrais problèmes humains ne se résolvent pas par les opérations de l'esprit mais par celles de la vie (p. 64).

Restent, de Césaire, les « Fragments d'un poème », le premier texte de la livraison (pp. 9-23). Ces pages mériteraient un long examen puisque ce sont les premiers vers publiés par l'auteur depuis la version initiale du *Cahier d'un retour au pays na-*

tal (*Volontés*, n° 20 d'août 1939) et qu'elles représentent le premier état des « Pur-sang ». Il faut se contenter de brèves remarques. De ce texte, on a dit que c'est « l'un des poèmes les plus surréalistes de Césaire »¹³. On se permet d'en douter. Poème abscons souvent, soit. Cela suffit-il pour qu'il soit dit surréaliste? Ces vers, en effet, sont bien plutôt écrits à l'ombre (ou à la lumière) de Rimbaud. D'entrée de jeu, le lecteur en est averti par une épigraphe, le très célèbre « je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant », épigraphe qui disparaîtra des éditions ultérieures avec d'autres réminiscences rimbaldiennes. Quelques exemples suffiront à montrer que Rimbaud sert d'« interprète » à ce poème.

Un petit nombre de mots, très repérables, semblent bien tirés du lexique de Rimbaud : « *pouacre* » (p. 10) figure dans *l'Album zutique* (p. 211)¹⁴, « *flueur* » (p. 11), normalement pluriel et que Littré donne comme inusité, dans « *Le Juste restait droit...* » (p. 54), « *mauvaisement* » (p. 17) dans « *Les Pauvres à l'église* » (p. 45), « *inouï* » anté- ou postposé (pp. 11, 15, 18) est fréquent chez Rimbaud (pp. 67, 152), etc. Mais l'analogie apparaît surtout dans les procédés morphologiques et syntaxiques. Signalons, outre une certaine prolifération des adverbes rares du type « *mauvaisement* » (« *audiblement* », p. 11, « *hiéraldiquement* » (*sic*), p. 15, « *médullairement* », p. 17), l'emploi constant du syntagme adjectif + nom déverbal à suffixe *-ure* et, surtout, *-ment* :

cf. Rimbaud: *Parmi les rouges froissements* (p. 40),
Sous l'air gonflé d'impalpables voilures (p. 39) ;
 et Césaire: *d'inouïes* (*sic*) *blanchoiements* (p. 11),
muets mûrissements/d'abisse (p. 12),
géantes élevures (p. 11) etc.

Rimbaud se plaît aux adjectifs plus ou moins néologiques en *-eux, -euse* : « *ocreux* » (pp. 45, 61), « *gemmeuses* » (p. 59), « *neigeux* » (p. 62), « *nacreux* » (p. 67), « *clarteux* » (p. 151). Césaire offre : « *nidoreuses* » (p. 10), « *fangeux* » (p. 13), « *torrentueuses* » (p. 18), « *fienteuses* » (pp. 18, 19) et « *vermineux* » (p. 22). « *Neigeuses* » figure dans ce poème : « *neigeuses glanes* » et « *clarteux* » dans un texte ultérieur, « *Poème pour l'aube* » (*Tropiques*, 4, p. 32), etc., etc.

Il n'est pas impossible, sans qu'on puisse évidemment le garantir, que Rimbaud ait suscité telle formulation: « les hyènes *fienteuses* du désespoir » (pp. 18, 19) ne proviennent-elles pas des « papillons d'éclat » qui « *fientent sur la Pâquerette* » (p. 57) et des « *fientes d'oiseaux clabaudeurs* » (p. 68) ? « *Flueur de cadmium* », écrit Césaire (p. 11) ; si Rimbaud emploie « *flueurs* », il évoque ailleurs le « *sodium* » (p. 60). Si Césaire parle d'« *ardentes lactescences* » (p. 11), n'est-ce pas aussi parce que Rimbaud qualifie de « *lactescent* » « *le Poème/De la Mer* »

(p. 67) ? « Les rivières de néroli » (p. 11) ne doivent-elles rien à « La Rivière de cassis » (p. 72) ? On comparera :

Rimbaud: *J'ai dit: Dieu. Je veux la liberté dans le salut* (p. 99);

Césaire: *Dieu, comment ai-je pu oublier Dieu, [...] Dieu, je veux dire la liberté* (p. 15)¹⁵;

Rimbaud: *Hourra pour l'œuvre inouïe* (p. 130);

Césaire: *Hurrah pour le départ lyrique* (p. 13) qui fait penser au « Bateau ivre »;

Rimbaud: *La musique, virement des gouffres* (p. 145);

Césaire: *On enfonce, on enfonce comme dans/une musique* (p. 17), etc.

Ailleurs, sans qu'il y ait réminiscence explicite, s'impose subjectivement, ce qui, bien sûr, ne fait pas preuve, comme une atmosphère rimbaldienne. On s'en convaincra peut-être en relisant la fin des « Assis », le deuxième quatrain d'« Oraison du soir », telles strophes de « Ce qu'on dit au poète... », du « Bateau ivre », etc.

Il est notable que Césaire, remaniant son texte en vue de la première édition des *Armes miraculeuses*, supprime des passages limpides :

Les volcans tirent à bout portant,

ou accadémiques :

Ici gît du béton l'obscur gemme aride (p. 13), [etc.],

pour leur substituer des vers surréalisants

retiré de mer à la marée d'ibis

le sémaphore anéanti

sonne aux amygdales du cocotier [...]

*un lamantin nubile mâche la braise des orient, [etc.]*¹⁶

On se croit donc autorisé à conclure que le premier numéro de *Tropiques* ne se recommande en aucune façon du surréalisme. Il se situe, poétiquement, dans la lignée de Baudelaire et de Rimbaud, occasionnellement de Mallarmé, au nom duquel Césaire justifie « atrophie » aux dépens d'« atrophie » (p. 75). Je laisse à chacun le soin de gloser sur ce patronage.

Second numéro.

Or, trois mois plus tard, dès la seconde livraison, les références au surréalisme sont nombreuses. Légitimant l'obscurité en poésie, Aristide Maugée s'appuie, *entre autres*, sur Reverdy et sur Breton (p. 10) dont il cite (p. 12) : « Un poème doit être un[e] débâcle de l'intellect ». C'est également avec discrétion que Ménil introduit des allusions au surréalisme : ses sources

sont principalement roruantiques : Novalis lui offre une épigraphe (p. 13) : « Toute poésie doit être légendaire et féérique » et une citation (p. 19). Qu'il exalte le « voyage imaginaire », la « rêverie somptueuse » (p. 14), qu'il voie « anti-poésie » dans l'art réaliste (p. 18), qu'il définisse la poésie comme « art de suggestion, art de transposition » (p. 19), il se situe bien dans la tradition de Baudelaire et du premier Symbolisme: Mallarmé est qualifié de « prince de la poésie » (p. 19) (quitte à faire l'objet, plus tard, de réserves). Mais cette tradition est nourrie de quelques allusions au surréalisme. Ménil se réfère à Max Ernst (p. 20), au premier *Manifeste du surréalisme* (pp. 18 et 21), cite trois vers de *Capitale de la douleur* (p. 17) et reproduit la définition bien connue de l'image selon Reverdy (p. 21). Quant à Suzanne Césaire, qui consacre une dizaine de pages à « Alain et l'esthétique », elle est amenée, sur la fin, à évoquer Breton, « poète authentique », qui, dans son livre admirable: « L'Amour fou », à la suite de Rimbaud et de Lautréamont, s'abandonne « à toutes les forces obscures et inconnues de son être » (p. 60). L'art nouveau est né, « qui sera expression totale de la vie » et à qui l'on doit « déjà de troublants chefs-d'œuvre » (p. 61). L'écriture automatique est signalée (pp. 60-61) : elle « triomphe » en poésie. Par elle,

l'artiste, dans un volontaire abandon et un total oubli de soi, s'efface, en quelque sorte, pour qu'éclate le mystérieux message (p. 60).

La voix de Césaire participe-t-elle à cette reconnaissance ? On ne peut l'affirmer. Il consacre une étude élogieuse à la poésie nègre américaine, totalement étrangère au surréalisme :

Du lyrisme, oui. Mais petitement, chichement lyrique. Point de ces grands élans qui, nous détachant de terre d'une brusque saccade, nous ravissent, nous transportent parmi la ténèbre et l'infini (p. 41).

Les nouveaux « Fragments d'un poème », « Grand Midi », sont ainsi que les précédents, écrits avec Rimbaud, comme en témoignent, parmi bien d'autres indices, l'auberge mentionnée deux fois dans les deux premiers vers, l'expression « ma darne indifférence » (p. 29) où « darne » ne se comprend que par référence à « Accroupissements » et aux « Poètes de sept ans » et signifie d'abord, me semble-t-il, « cette indifférence apparente que je partage avec Rimbaud », des syntagmes comme « la nénie séduleuse », « la clarté aréneuse » (p. 32), un vocabulaire très recherché dont Césaire aura du mal à se défaire, etc. Si ce texte, pas plus que le précédent, ne figure, contrairement à ce que soutient Th. A. Hale « parmi les plus surréalistes du poète »¹⁷, on sent néanmoins, ici et là, une source surréaliste

*Mon amour sans pourquoi fait une roue de serpent tiède
mon amour sans pourquoi fait un tour de soleil blanc
mon amour aux entrailles de temps dans une désolation
brusque de sauge et de glaucome gratte sabot inquiet le
bombax de la savane sourde. [...]
Mon sang miaule
des cloches tintent dans mes genoux (p. 29).*

Le surréalisme fait indubitablement son entrée dans ce numéro, mais par la petite porte, ou, si l'on accepte cette autre métaphore, ce n'est qu'un greffon. Le tronc est constitué par l'héritage romantico-symboliste qui correspond, comme le reconnaît Césaire, au « goût universitaire d'alors »¹⁸. En ce sens, *Tropiques* paraît en régression sur *Légitime Défense* qui, ainsi qu'on l'a vu, manifestait, *dix ans plus tôt*, son adhésion enthousiaste au surréalisme. Désormais, en tout cas, jusqu'à la dernière livraison, le surréalisme sera explicitement ou implicitement présent dans les préoccupations de la revue, dont certaines pages sont indubitablement écrites d'un lieu surréaliste.

Brusque changement d'orientation en ce second numéro¹⁹ ? C'est trop dire. Il faut, au contraire, souligner la discrétion de cette intégration, qui peut néanmoins surprendre le lecteur. Est-elle justifiable ? Il est évident que Césaire, durant son long séjour parisien (1932-1939) a connu, sinon les surréalistes²⁰, le surréalisme. Il a lu les *Manifestes* de Breton, mais, dit-il lui-même, « assez distraitemment »²¹ : aucune attirance particulière. Ses amours sont ailleurs : Schoelcher et Frobenius, Lautréamont et Rimbaud. En dépit de nombreuses affirmations, dont celle de Senghor²², le surréalisme n'est certainement pas l'une des sources de la négritude. Rien, donc, ne portait vers ce mouvement les universitaires de *Tropiques*. S'ils l'abordent cependant, c'est qu'un événement s'est produit : Breton a débarqué à Fort-de-France, y est demeuré quelques mois (avril-juillet 1941), a rencontré Césaire et ses amis, les a fascinés. Césaire confirme :

*Pendant un mois, on ne s'est pas quittés. Il avait une personnalité extraordinaire. Je ne peux pas dire qu'il m'ait fait devenir surréaliste, mais disons qu'il m'a confirmé dans un certain nombre de directions que j'avais choisies plus ou moins à tâtons*²³

Césaire était alors, dit-il dans le même texte, « surréaliste sans le savoir, parce que c'était l'air de l'époque ». Dans les années 30, sans doute, mais en 1941 ? Ce qui a frappé Breton dans le premier numéro de *Tropiques*, c'est l'authenticité de la voix qui se refusait à la délectation morose (masochisme) et à la servilité, qui disait « ce qu'il fallait dire » « du plus haut qu'on pût le dire » et sur un mode qui « ne [lui] était en rien étranger »²⁴. On s'étonne, cependant, que Breton ajoute :

Les noms des poètes et des auteurs cités m'en eussent, à eux seuls, été de sûrs garants.

En tout état de cause, des amours partagées (Rimbaud, Lautréamont), un même élan vers la liberté, la spontanéité, la révolte, bref, leur « conception commune de la vie »²⁵ ne pouvaient que rapprocher Césaire et Breton. Le charme de Breton fait le reste. C'est, semble-t-il, cette *rencontre* (surréaliste comme telle) qui décide de l'orientation de *Tropiques* et de Césaire. Sans elle, il est incertain que Césaire, « surréaliste sans le savoir », ait jamais su qu'il l'était.

SITUATION SURRÉALISTE DE TROPIQUES.

Il ne paraît pas opportun de poursuivre, dans les pages qui suivent, un dépouillement chronologique. On ne peut inférer, en effet, de la teneur de chaque livraison une acquisition progressive des données fondamentales du surréalisme. Un même domaine est prospecté des mois durant sans évolution notable. Le surréalisme est, je l'ai dit, constamment présent, mais plus ou moins sollicité selon les préoccupations occasionnelles des collaborateurs, voire l'orientation précise de certains numéros (4 est centré sur le conte, ce qui n'est pas, comme on le verra, sans signification), mais aussi négligé dans le dernier numéro, qui ne l'était sans doute pas dans l'esprit de la direction : on n'en tire aucune conséquence sur l'évolution problématique de la revue.

Ce qu'on remarque, en revanche, c'est que les rédacteurs sont à l'affût des publications surréalistes : on signale l'activité de Péret à Mexico (6-7, p. 60), la publication à New-York des *Prolégomènes...* de Breton (*ibid.*, p. 62) dont est cité tout au long le || Petit Intermède prophétique » ; un article de Suzanne Césaire, « Le Surréalisme et nous » (8-9, p. 14-18), est visiblement écrit après la lecture de la conférence de Breton à Yale, décembre 1942, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », etc.

Union libre.

L'adhésion paraît pleine et totale : non pas seulement l'esprit, la main qui tient la plume, mais la vie même. Suzanne Césaire est rigoureusement fidèle à la « philosophie » profonde du surréalisme quand elle le définit comme une révolution qui « engage plus que l'art, notre vie tout entière » (3, p. 36). Et le surréa-

lisme est accepté en bloc. Voici une déclaration non équivoque, d'autant plus significative qu'elle n'est pas signée:

*On ne choisit pas le surréalisme.
On ne choisit pas dans le surréalisme. [...]
Ça vous prend. Ça vous brise - Ça vous emporte (ibid.,
p.59).*

C'est en vain qu'on chercherait une critique vis-à-vis du mouvement. Un poète vénézuélien ayant, malgré une sympathie évidente pour la « modalité surréaliste» (*ibid.*, p. 55), émis des doutes sur la solidité « des bases philosophiques et sociales de [1]a doctrine esthétique » de Breton (p. 57), on le rappelle vertement à l'ordre: « Les erreurs philosophiques du maître français ? Mais lesquelles? » (p. 58). Breton est constamment encensé: « notre grand André Breton» (8-9, p. 7), etc. Qu'on relise surtout l'article dithyrambique de Suzanne Césaire, « André Breton poète» (3, pp. 31-37) :

*André Breton, le plus riche, le plus pur.
Entassement de blocs de cristal,*

tels sont les mots de la fin.

Breton cristallise, en effet, sur lui tout le surréalisme. D'autres noms, bien sûr: Péret, par exemple, ou Mabille qui fournit quelques textes: des amis. Citer l'Eluard de *Capitale de la douleur* ou son commentaire sur Masson (2, p. 77) ne prête pas à conséquence. Discussions, remous, exclusions, polémiques, anathèmes sont superbement ignorés. Malgré la très ancienne exhortation de Breton : lâchez dada!, Ménil ne voit aucun inconvénient à se recommander du dadaïsme qu'il prend, sans doute, pour une simple face du surréalisme: « Nous réinventerons dada mais, dialectiquement pour le dépasser» (12, p. 203). Le surréalisme est un, tel qu'il a été défini par Breton du premier *Manifeste à L'Amour fou* et demeure aussi vivant en 1943 que dans la décennie prodigieuse de 1925-1935, puisque Breton lui-même est vivant, bien vivant, et perpétue son message par des textes où se lit sa fidélité à lui-même. Comment soutenir sans hérésie que le « surréalisme [est] mort dans une Europe moribonde» (3, p.57) ? Europe *moribonde*? sans doute et l'on s'en félicite, mais le surréalisme demeure la claire tour :

aujourd'hui, comme il y a 20 ans, le Surréalisme peut revendiquer la gloire d'être à l'extrême pointe de l'arc tendu à se rompre, de la vie (8-9, p. 14).

Ni doute ni réticence ne se lisent explicitement, ni, je pense, implicitement au long des pages de *Tropiques*. Surréalisme : arme réellement miraculeuse et, apparemment, la seule arme, c'est-à-dire moyen, non pas **but**:

Le surréalisme nous a rendu une partie de nos chances. A nous de trouver les autres. A sa lumière (S, p. 48).
Nous ne pouvons l'atteindre [notre humanité totale], croyons-nous, - que les imbéciles et les lâches n'attendent ici aucune concession de notre part [on croirait entendre Breton] - que par l'expression, grâce aux précieuses techniques européennes, de tout ce que notre négritude comporte d'exigences (ibid., p. 62).
Un des moyens les plus efficaces pour opérer ce renouvellement est, à n'en pas douter, le surréalisme tel qu'il se trouve défini par Breton dans son Manifeste du surréalisme (11, p. 131).

Ces lignes sont importantes. L'objectif est bien, pour l'équipe de *Tropiques*, de développer sa « physiologie nègre » (11, p. 133). Et c'est, nommément, à des techniques dont on ne nie pas le caractère européen qu'on en demande la réalisation :

le style de cette vie ne peut venir que de l'Occident, embarqués comme nous sommes dans le courant de la culture française (ibid.).

Le surréalisme compose si naturellement l'oxygène que respire *Tropiques* que les citations se font nombreuses sans qu'il soit nécessaire de les référencer. Commentant le poème de Mallarmé « *Ses purs ongles...* », Césaire conclut : « Sonnet typiquement érotique-voilé » (S, p. 61). Certes, la citation est soulignée, mais le destinataire est nécessairement un lecteur attentif de *L'Amour fou*. Le même Césaire évoque Christophe Colomb :

Poésie maudite [...], parce qu'aux oreilles du poète retentit désormais la voix même qui obsédait Colomb: « Je fonderai un nouveau ciel et une nouvelle terre si bien qu'on ne pensera plus à ce qui était avant » (8-9, p. 8) ;

n'est-ce pas parce que Breton attire sur lui l'attention au début de son *Manifeste* ²⁶ ?, etc.

Il faut noter, toutefois, que, si le surréalisme est à l'évidence la pierre de touche privilégiée, d'autres références, sans doute occasionnelles, demeurent, qui feraient grincer les dents d'un surréaliste orthodoxe : Maeterlinck (3, p. 48), Bernanos (11, p. 141), Gide (11, p. 128), etc. Ménil, qui lui rendait hommage, montre à présent quelque réticence à l'égard de Mallarmé, dont il signale les limites au nom implicite du surréalisme :

Les mots n'usent pas de la liberté abstraite qu'il leur donne. Ils s'immobilisent, cristaux. Où prendraient-ils, d'ailleurs, la force de faire l'amour ? (6-7, p. 52).

Césaire, au contraire, on l'a vu, n'a pour lui qu'éloges. Il ne sent pas, ou ne veut pas sentir une quelconque incompatibilité avec le surréalisme (v. aussi 8-9, p. 36).

Breton constamment évoqué, invoqué, constamment loué; mais il est souvent cité *après* les sources premières, dont la vitalité ne se dément pas : Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire (8-9, p. 7; 11, p. 131 ; 12, pp. 160-161). Breton s'ajoute à ces modèles sans se substituer à eux. Or, on connaît les réserves que le surréalisme en vint à formuler contre les trois derniers. Lautréamont reste cher au cœur de Breton, mais *Tropiques* se réclame de *Maldoror* sans passer par la vision surréaliste. Le « beau comme », qu'évidemment garantit Breton:

La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant
(11, p. 126),

semble fournir à l'écriture une base particulièrement solide : un poème de Lucie Thésée (5, pp. 31-32) est une exploitation systématique de la « cheville » de Lautréamont, qui lui sert de titre, F. Laurencine résume son enthousiasme pour *Poisson soluble* en notant :

Enfin, beau comme le merveilleux (8-9, p. 37),

Ménil paraît fonder l'art nouveau qu'il appelle sur l'acclimatation de Lautréamont à la Caraïbe :

Beau comme la rencontre dans la forêt antillaise, au cœur d'une clairière illuminée de fine lumière sanglante, d'un cannibale et d'une chabine au teint de cendre
(5, p. 27)

et l'on sait que Césaire acceptera longtemps le patronage explicite de *Maldoror*²⁷. Ici, le surréalisme est, sinon secondaire, second.

Un dernier indice: l'évolution du même Césaire. Alors que sa femme, alors que Ménil, dès les numéros 2 et 3, clament leur allégeance au surréalisme, Césaire, dans ses textes poétiques, ne se laisse gagner que lentement et progressivement par le « virus ». Sa fidélité à Rimbaud et à Lautréamont l'emporte. « Survie » (3, pp. 24-25) est surtout d'obédience rimbaldienne, « Perdition » (*ibid.*, p. 27) s'achève sur un alexandrin où se reconnaissent à la fois Baudelaire et Rimbaud :

aux balisiers sonnants des riches crépuscules, etc.

La marque surréaliste est discrète :

la main d'une femme assassinant le jour (*ibid.*, p. 26) :

réminiscence d'Eluard ? Tout se passe comme s'il adhérait à une théorie, à une attitude, sans voir encore, peut-être par insuffisance de lectures *pratiques*, ce qu'il peut en faire poétiquement. L'adhésion n'est pleinement acquise qu'à partir du n° 5, dans le poème « En guise de Manifeste littéraire » dédié, précisément,

à André Breton (pp. 7-12) et qui sera repris, modifié, dans le *Cahier*. Césaire en dira plus tard :

Oui, c'est une profession de foi surréaliste, incontestablement. « Je vous hais, vous et votre raison » [citation inexacte], c'est le discrédit jeté sur la raison raisonnante, mais en même temps c'est autre chose [...]. Et, bien sûr, je suis surréaliste. J'accepte absolument la tutelle surréaliste, [etc.] ²⁸

On le sent : non pas conversion, mais intégration et adaptation.

Ascendants surréalistes.

Tropiques ne se veut donc pas critique, ne l'est jamais. Ce qui frappe dans son attitude, c'est sa volonté pédagogique et documentaire, qui déborde, au reste, le champ surréaliste. Le but est d'initier le lecteur à tel poète (Lautréamont, Mallarmé, Breton...), à telle doctrine esthétique (essentiellement le surréalisme), etc. et d'offrir à sa réflexion morceaux choisis et citations. L'article sur Péguy (1, pp. 39-50) n'est qu'une introduction de deux courtes pages; l'essentiel est fourni par la reproduction de poèmes de Péguy. Sans doute la matière était-elle un peu maigre pour ce premier numéro et convenait-il de l'étoffer ? Mauvaise raison, car le principe se retrouve dans les autres monographies, ce qui déçoit le lecteur français qui sait, ou croit savoir, mais prouve que ce n'est aucunement à lui que la revue s'adresse. Seul est visé le public antillais auquel il importe d'expliquer d'autres modèles que ceux que lui a ressassés l'enseignement officiel et que lui ressasse la littérature traditionnelle des « isles ».

Ce que nous lisons est donc une propédeutique au surréalisme conçue et illustrée par des Antillais pour des Antillais. Quels sont les points de doctrine sur lesquels la direction s'accorde à mettre l'accent ?

On voit défiler, sans surprise, au fil des pages et des livraisons, la plupart des thèmes majeurs du surréalisme militant.

Révolte contre une condition présente odieuse et décadente, visant à la libération tant de l'individu que de la collectivité à laquelle il appartient. Où se reconnaît comme un écho de « La Confession dédaigneuse » :

Révolte aussi. le profond cri de l'animal humain contre sa misérable condition. [...] Et déjà apparaît le visage de la révolution. Dynamite et tremblements de terre, cataclysmes sur ce monde de petites et de préjugés, pour en refaire un neuf [...]. Feu sur ce monde menacé
(8-9, pp. 36-37).

Qu'on lise ces déclarations vides de toute ambiguïté :

Pas un moment au cours de ces dures années de la domination de Vichy, l'image de la liberté ne s'est ternie totalement ici et c'est au surréalisme que nous le devons. [...] Loin de contredire, ou d'atténuer, ou de dériver notre sentiment révolutionnaire de la vie, le surréalisme l'épaulé. Il alimente en nous une force impatiente, entretenant sans fin l'armée massive des négations (ibid., p. 18).

On donnera volontiers acte à Suzanne Césaire que ce « sentiment révolutionnaire de la vie », tout comme la conviction que « poésie égale insurrection » (Césaire, *ibid.*, p. 7) sont étayés par le surréalisme beaucoup plus que tirés de lui. La « Présentation » de *Tropiques*, le premier état du *Cahier* en donnent l'assurance. Toutefois, le surréalisme paraît autoriser une violence verbale vers laquelle les rédacteurs n'étaient peut-être pas naturellement portés ou sur l'efficacité de laquelle ils pouvaient être hésitants. Ils sont à présent justifiés à écrire :

nous entendons sans reniement, continuer à reconnaître le poème à sa charge de poudre, de scandale, de déroute, de folie, d'éblouissements (ibid., p. 8).

Quant aux pouvoirs de la liberté, ils sont reconnus dès le n° 3 (pp. 34, 35) et affirmés par la suite : un conte est publié parce qu'il représente un « hym[n]e fou à la liberté » (10, p. 11), les questions sur lesquelles on n'a garde de plaisanter, ce sont « la liberté, la vie, la poésie » (12, p. 203), trois termes qui n'en font qu'un, etc. En un mot, comme le précise Suzanne Césaire, l'activité surréaliste, « activité totale », vise à libérer l'homme « en lui révélant son inconscient », « à libérer les peuples en éclairant les mythes aveugles qui les ont conduits jusqu'ici » (8-9, p. 17).

La libération de l'individu passe donc par « la prodigieuse , ascension' de [la] descente en soi » (S, p. 15) qui, non seulement, fait éclore « la fleur inouïe du 'Je' » (8-9, p. 7; cf. 3, p. 62; S, p. 45; 10, p. 11, etc), mais apporte la connaissance totale de soi-même: Ménil reprend la définition classique du premier *Manifeste* en voyant dans l'écriture poétique « le mécanisme naturel de l'automatisme psychique faisant surgir de l'inconscient les images cachées » (8-9, p. 28) et Suzanne Césaire exalte en Breton le poète qui « voit clair, clair dans son passé qui est à la fois son avenir, [...] clair dans ses songes qui sont à la fois ses actes de la veille » et qui a montré, dans l'expérience de « la nuit du tournesol », qu'il est capable de parvenir à la « connaissance totale » (3, p. 36 ; cf. p. S, p. 16; 8-9, p. 17, etc.).

Il suffit de signaler qu'on partage le dégoût de Breton pour le roman et la description (8-9, p. 30), qu'on }ait après lui l'éloge de l'imagination (3, p. 14-15; 8-9, p. 25; 12, pp. 168-169) car elle révèle alors l'inconscient (8-9, pp. 25-26) : on reprend, bien sûr (à nouveau), la définition de Reverdy telle que Breton l'a repro-

duite (8-9, p. 28) et on se fonde sur la libre association des mots (6-7, p. 52; 12, p. 164); éloge, donc, de l'écriture automatique (déjà mentionnée dans le n° 2) : « nous nous laissons écrire » (5, p. 28), et l'on prouve au lecteur que les textes automatiques sont décodables (8-9, pp. 33-39). Mais S. Jean-Alexis (sans doute Jacques-Stephen Alexis ?), collaborateur occasionnel, est seul à signaler et à étudier le hasard objectif (8-9, pp. 40-42) dont on sait la place centrale qu'il occupe dans la mythologie surréaliste: c'est lui qui donne son sens à la vie et à l'écriture. Cette « Note » se conclut sur une citation de *L'Amour fou*, comme si l'auteur trouvait Breton au terme de son cheminement, alors qu'on est en droit d'augurer qu'il en est l'origine.

Il faut insister davantage sur le rôle dévolu à l'humour dont Ménéil annonce solennellement l'avènement aux Antilles:

l'humour qui délivre sans trop amère douleur de l'étreinte de la bassesse [...] qui tue et purifie les bêtes de nous-même, avec la vitesse du feu ou du court-circuit de l'électricité.

Nous nous délivrerons de nos plaies par le rire amer car, vous le savez, l'humour porte un masque double qui rit d'un côté, alors que l'autre se tord dans les grimaces de la détresse (5, p. 25).

Il faut y insister pour plusieurs raisons.

La première : que l'« ascendant » n'est peut-être pas uniquement surréaliste. Il est douteux que l'étude de Breton, *De l'Humour noir* (1937), soit connue, plus douteux encore que Césaire et ses collaborateurs aient reçu, dès 1943, le tirage de son *Anthologie*, mais vraisemblable que Breton, très affecté par la récente interdiction (1940) de ce dernier ouvrage, ait attiré l'attention de ses nouveaux amis sur les pouvoirs de ce type d'humour, vraisemblable donc que soit issue de ces entretiens la déclaration qu'on vient de lire, ou celle-ci, de Césaire

dépouiller toute l'existence matérielle dans le silence et les hauts feux glacés de l'humour (8-9, p. 7).

Cependant, lorsqu'il y revient en 1945, probablement après lecture de *l'Anthologie* de Breton, c'est pour en donner la paternité à Lautréamont:

le premier, Lautréamont intégra l'humour dans la poésie. Le premier, il découvrit le rôle fonctionnel de l'humour. Le premier, il nous fit sentir que ce que l'amour a commencé, l'humour a puissance de le continuer (12, p. 165).

La deuxième : les lecteurs de Césaire ont tendance à négliger cet éclairage. On prend ses cris pour une vocifération furieuse : lecture au premier degré. En fait, les monstruosité hyperboliques auxquelles se complaît le poète impliquent une *distance* entre l'énonciateur et son énoncé et cette distance est in-

terprétable en termes d'humour et d'ironie. Et le rire n'est pas toujours *amer*. La place manque pour développer. Qu'on songe simplement au bric-à-brac de ses énumérations :

*Je bâtirai de ciel d'oiseaux de perroquets de cloches de
foulards [...] de tons de cuivre de nacre de dimanches de
bastringues de mots d'enfants
de mots d'amour d'amour de mitaines d'enfants
un monde notre monde [...]
de vent de soleil de lune de pluie de pleine lune
un monde de petites cuillers, [etc.] (13-14, p. 263) ²⁹.*

La troisième: Ménil consacre une longue étude à l'humour, comme « Introduction à 1945 » (12, pp. 188-203). Or, cet article n'est pas exempt de réserves. L'humour, « cri triomphant de l'esprit libéré » (p. 188), certes, mais si l'humoriste « se rit de la réalité », il « ne la change pas et ses flèches ne sont que des mots » (p. 190) :

*On voit assez que l'humour est un fusil qui part. Mais
contre qui faut-il le braquer ? Serait-ce, ultime geste, con-
tre soi-même ? (p. 195).*

Une telle lucidité mérite d'être soulignée. Elle permet, en tout cas, de rendre compte de l'ambiguïté quelque peu masochiste du sujet Césaire lorsqu'il assène, apparemment contre le seul adversaire, ses poèmes les plus véhéments.

Limites frontières.

Ascendants surréalistes, donc. Mais on a vu, en même temps, certaines restrictions (humour noir), certaines redistributions (hasard objectif). Sous des dehors orthodoxes, *Tropiques* aménage le surréalisme à ses fins propres.

L'écriture automatique. on vient de le dire, fait partie de l'arsenal accepté, en théorie, par les Antillais. Force est de reconnaître, cependant, que les allusions sont rares, sans commune mesure avec le rôle que lui assignent les surréalistes « de pure obédience » : quatre allusions, sauf erreur. C'est peu. Césaire sera toujours très réticent devant l'écriture automatique ³⁰. Il semble que ce que livre l'automatisme, ce soient moins les « richesses » de l'individu que celles de l'inconscient collectif antillais (11, p. 132). La position surréaliste est dans ce domaine, on le sait, équivoque. *Tropiques* paraît avoir choisi et, malgré quelques appels à Freud : Césaire évoque le complexe d'Œdipe (10, p. 11), lui préfère Jung. La dimension collective *et culturelle* l'emporte, et de loin. On va, du reste, la retrouver.

De même, l'amour. Le mot est apparu sous la plume de Césaire dans plusieurs citations antérieures. Mais l'amour étroitement associé à l'humour, jeu de mots mis à part, est-ce bien

surréaliste ? Franck Laurencine le mentionne indirectement (8-9, p. 35), Suzanne Césaire y insiste à l'occasion (3, pp. 32-34). Mais ce sont des exemples isolés. On est loin, très loin de l'abandon à l'amour fou. Jamais *Tropiques* ne pourra écrire :

l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ³¹ ?

On sait que, pour Césaire, le cadastre de la femme restera mal connu³². Son rôle est secondaire, sinon négligeable. L'érotisme césairien se situe sur un autre plan, il n'est en rien comparable à celui des surréalistes.

Pour donner un dernier exemple, lui aussi limité, mais qui me paraît très significatif, être surréaliste dans la période à laquelle *Tropiques* se réfère le plus volontiers, les années 1920-1930, c'est se retrouver presque quotidiennement entre amis et pratiquer certains jeux. Les collaborateurs de la revue s'y sont-ils adonnés ? je ne sais. En tout cas, ils n'en disent rien. Un exemple et un seul de « Jeu surréaliste », celui des questions et des réponses (S, pp. 3940) : simple concession (didactique ?) sans lendemain.

Mais, selon moi, l'essentiel est ailleurs.

L'originalité de *Tropiques* vient avant tout de sa conception du *merveilleux*. Il me paraît évident que c'est par la porte du merveilleux que l'équipe « entre en surréalisme ». Le merveilleux fournit sa trame à la troisième livraison, la quatrième permet d'en comprendre le sens et la valeur : elle est (comme déjà dit) presque entièrement consacrée aux contes. Il apparaît d'abord, il reparaitra sans cesse.

Nulle incompatibilité, semble-t-il, entre l'exposé de Mabille, « Le Royaume du merveilleux » (4, pp. 39-43), extrait de son *Miroir du merveilleux* (morceau choisi) et l'étude de Ménil qui porte le titre significatif (car pédagogique) d'« Introduction au merveilleux » (3, pp. 8-16). La base surréaliste est avouée dans les deux cas ; elle n'est pas, toutefois, identique : *Les Vases communicants* pour Mabille, le *Second Manifeste* pour Ménil :

La vie et la mort, le communicable et l'incommunicable, le passé et le futur, le possible et l'impossible, se fondent et cessent d'être tenus pour contradictoires (3, pp. 12-13).

Dans la relation au surréalisme, le phénomène le plus remarquable provient de l'intégration dans le merveilleux de certains principes ou indépendants ou organisés autrement dans la théorie surréaliste : ce ne sont pas le refus de la logique et de la raison, clairement affiché ailleurs (3, p. 61 ; 4, p. 54 ; S, pp. 7-8, 33 ; 8-9, pp. 7, 15, 29, 33, etc.) ni le dégoût du quotidien et de l'utilitarisme socialisé qui mènent au merveilleux, c'est le désir du merveilleux qui implique le rejet de la raison pratique et du réalisme quotidien (3, pp. 10-11).

L'unité de la nature (individuelle et cosmique) est perçue par

les surréalistes sous les auspices du hasard objectif; cette indivisibilité du monde intérieur et du monde extérieur (12, pp. 162-163, 170), de l'inconscient individuel et de l'inconscient collectif (8-9, pp. 30, 34), etc. est, ici, imposée par la création-perception du merveilleux (3, pp. 13-14; 8-9, p. 33) : au début était le merveilleux. Et l'on comprend la révérence dont Rimbaud est constamment l'objet: il est le « triomphe du merveilleux » (5, p. 13) (comme Lautréamont est le triomphe de l'humour amer). Le merveilleux se donne comme le trébuchet, tangible donc, de la vérité.

Le merveilleux est toujours beau, disait Breton [phrases célèbres], n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau,

et

*Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel*³⁴.

Simple emprunt, donc? Non pas. Là où Breton dit « beau » et « réel », *Tropiques* dit : vérité. Seul lieu du bonheur d'être et de créer, le merveilleux garantit à la fois la vraie vie et la vérité du monde.

On connaît la valeur et le rôle du rêve dans le quotidien des surréalistes. On ne trouvera, dans *Tropiques*, aucun récit de rêve, comme il y en a tant dans *La Révolution surréaliste*. Un seul texte s'en approcherait s'il ne relatait un rêve prémonitoire aux conséquences vaguement policières (G. Gratiant, « La Fortune d'un rêve », 6-7, pp. 53-58). « La dernière Insurrection » de René Ménil (11, pp. 136-138) est peut-être tiré d'un rêve réel, mais c'est un conte onirique assez travaillé. Le rêve n'est, en fait, que rarement mentionné (v. 3, p. 62 : « le rêve détermin[e] l'action et l'action détermin[e] le rêve ») : il paraît surtout compris comme un révélateur du merveilleux, comme la garantie que le merveilleux fait partie intégrante de l'individu (3, p. 15) et répond à un désir essentiel (*ibid.*, p. 10).

Enfin, ce qui valide le merveilleux tout en justifiant l'indivisibilité de la nature rappelée ci-dessus et présente, par là-même, une originalité certaine, c'est sa manifestation collective dans le conte. Fantastique et merveilleux : deux notions distinctes et difficiles à distinguer dans le surréalisme; elles se confondent ici sans dommage *O*, p. 31 ; 10, pp. 31-35), dans le conte, précisément. Manifestation fondamentale de la vie culturelle des Antilles, le conte, merveilleux fantastique, ou l'inverse, offre un miroir dans lequel un peuple déchiffre la conception qu'il se fait du monde et de la société. Le merveilleux individuel que le poète découvre en descendant en lui-même diffère sans doute, « qualitativement », du merveilleux collectif, concède Ménil, mais les deux mondes interfèrent:

Si les contes (j'entends par contes des expressions culturelles qui sont déterminées par la vie d'un peuple et

non des récits qu'un individu compose de sang-froid) expriment le merveilleux collectif, les poèmes figurent le merveilleux individuel. [...] Ces deux formes du merveilleux interfèrent (on peut y trouver les mêmes symboles) mais sont qualitativement différentes (3, p. 13).

Ce qui, dans cette conception, me semble important, c'est que la communication entre le micro et le macrocosme, désirée, postulée, non démontrée par le surréalisme, trouve, avec *Tropiques*, sa justification. La société communie avec le cosmos, le poète avec la société, par le merveilleux. Loin de s'isoler en lui-même le poète, en partant librement à la découverte du merveilleux intérieur, ramène au jour, par des moyens propres à son langage, avant tout la métaphore, précise Ménil, des images qui non seulement l'expriment lui-même mais sont en correspondance analogique avec les mythes réalisés par les contes. Sans que cela soit dit expressément, on a peut-être le droit de comprendre que le merveilleux individuel est, aux Antilles, selon *Tropiques*, informé par la pratique culturelle et sociale des contes dont l'enfance de chacun s'est imprégnée. Il paraît bien, en tout cas, que, lorsque *Tropiques* dit « nous », ce « nous », si constamment répété, désigne non l'individualité de chaque rédacteur ou de la rédaction, mais la collectivité antillaise. On tiendrait là, en outre, une clé pour la lecture ultérieure de Césaire : ses poèmes seraient moins la résolution symbolique de fantasmes individuels ou du désir d'émancipation du nègre dépossédé par le racisme, l'esclavage et le colonialisme, que l'élaboration d'un univers mythique où la faune et la flore, si souvent étudiées dans *Tropiques*, joueraient un rôle analogue à celui qui leur est dévolu dans les contes.

Concluons brièvement.

Le destin de *Tropiques* est, à l'évidence, conditionné par la découverte tardive, en la personne de Breton, d'un surréalisme sinon « moribond » du moins dépassé par l'histoire. Son adhésion à ce mouvement, qui n'en est plus un, est apparemment totale, apparemment aveugle. D'où, sans doute, le scepticisme de certains lecteurs (toutes races réunies) sur l'opportunité de brandir à nouveau des armes, efficaces peut-être pour la libération de l'individu, mais qui ont fait long feu dans le combat politique et social.

Toutefois, sous tant de déclarations mimétiques, se fait jour une lecture originale. Les mêmes termes: automatisme, inconscient, amour, merveilleux, etc., mais leur fréquence n'est pas conforme à celle des originaux et, surtout, leur sens (signification et orientation) a changé. C'est que le surréalisme ne s'est pas implanté dans une terre vierge, mais greffé sur des esprits modelés par de solides influences littéraires (Lautréamont et Rimbaud) et animés par une ontologie (volontariste) précise: le sentiment éthiopien de la vie emprunté à Frobenius. Ce n'est

pas un hasard si, dès le premier numéro, une étude lui est consacrée (1, pp. 27-36), si le même auteur, Suzanne Césaire, y revient dans le cinquième, avec un article des plus importants pour définir l'idéologie de *Tropiques* (5, pp. 43-49), si ce même numéro s'achève sur un long extrait de *l'Histoire de la civilisation africaine* (pp. 62-70) :

Le problème actuel est de déterminer si l'attitude éthiopienne que nous avons découverte comme étant l'essence même du sentiment de la vie chez le Martiniquais peut être le point de départ d'un style culturel viable, donc grandiose (5, p. 48).

Il ne peut donc s'agir d'une conversion au surréalisme mais de son adaptation à des fins non surréalistes. Dans la conscience sinon dans les faits, dans les intentions sinon dans les réalisations, il n'est pas impossible, comme le laisse entendre R. Ménil, que le jazz constitue pour *Tropiques* un phénomène plus important que le surréalisme :

Le jazz a été pour nous l'un des meilleurs moyens de notre purgation et de la recreation en nous du sens de l'instant et de la transition (11, p. 130).

Dans ces conditions, le surréalisme peut-il passer pour une arme de libération ? Peut-être, oui, dans la mesure où il permet de masquer, sans le résoudre, un conflit culturel.

Université de Bordeaux III.

NOTES

1. On se souvient : tel objet, dit Breton, « ne m'a jamais entretenu de rien d'autre que de moi » (*L'Amour fou*, Gallimard, éd. 1973, p. 20).

2. Reproduction anastaltique en deux tomes, éd. J.-M. Place, 1978; environ 750 pages de texte.

3. Guy Tirolien, « Atlantides », in *Balles d'or*, Présence africaine, 1961, p. 10, repris différemment dans *Feuilles vivantes au matin*, même éd., 1977, p. 173.

4. V. Senghor, « Prière aux masques », in *Chants d'ombre*: « Que nous répondions présents à la renaissance du Monde / Ainsi le levain qui est nécessaire à la farine blanche », etc.

5. « Nous nous réclamons du matérialisme dialectique de Marx [...] victorieusement soumis à l'épreuve des faits par Lénine. [...] Nous acceptons également sans réserve le surréalisme auquel - en 1932 - nous lions notre devenir » (Avertissement à *Légitime Défense*, p. 1).

6. « On sait [...] à quels mobiles cédèrent [...] les fondateurs de cette revue. Il s'agissait avant tout, pour eux, de remédier à l'insignifiance profonde à laquelle peut atteindre le langage sous l'impulsion d'un Anatole

France ou d'un André Gide " (A. Breton, « Pourquoi je prends la direction... », *La Révolution surréaliste*, 4 (1925), p. 2).

7. « Le surréalisme est né d'une prise de conscience de la condition dérisoire faite à l'individu et à sa pensée, et du refus de s'en accommoder " (J.-L. Bedouin, *Vingt Ans de surréalisme* (1939-1959), Denoël, 1961, p. 9).

8. V., p. ex., Césaire, « Réponse à Depestre, poète haïtien (éléments d'un art poétique) », *Présence africaine*, 1-2 (1955), pp. 113-115, « Sur la Poésie nationale », *ibid.*, 4 (1955), pp. 3941, etc.

9. « Nous, surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie », etc. (A. Breton, « Discours au Congrès des écrivains » (1935), in *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, p. 281).

10. L'article paraît dans *Arts* en août 1954.

11. « Cet affreux macchabée: Péguy », dit Thirion (*Le Surréalisme au service de la révolution*, 2 (1930), p. 33), etc.

12. Rappelons que *Pigments* (1937), en dépit d'une préface de Desnos, supprimée du reste dans les rééditions, n'a rien de surréaliste.

13. Th. A. Hale, « Les Ecrits d'Aimé Césaire. Bibliographie commentée », *Etudes françaises*, 14/34 (1978), p. 231. On se doit de rendre hommage à ce travail considérable que nul « césairien » ne peut ignorer. Quelques erreurs, cependant, pour la période qui nous retient. Contrairement à ce que dit l'auteur (p. 236), « Histoire de vivre. Récit », in *Tropiques*, 4 (1942), pp. 33-35, a été repris, avec de nombreuses corrections, dans « Longitude » de *Corps perdu*. De même (pp. 256, 261), le « Poème » de *Tropiques*, 13-14 (1945), pp. 263-264, fournit la première version d'un passage des *Armes miraculeuses* (1946), pp. 125-127; (1970), pp. 97-98). Le prénom du peintre cubain, Lam, est Wifredo, non Wilfredo (pp. 225, 241, 251), etc.

14. Les pages renvoient à l'éd. Adam des *O.C.*, Gallimard, Pléiade, 1972.

15. Le vers se poursuit par: « et pour ma joie / l'éternité », qui sera supprimé ultérieurement. Est-ce parce que la citation (« Elle est retrouvée. / Quoi? - L'Eternité », p. 79) est trop claire? De même sera biffé « Quelle sottise ! » (p. 22). « Quelle sottise c'était », lit-on dans « L'Impossible », p. 112.

16. Césaire, *Les Armes miraculeuses* (1946), p. 14; inchangé dans l'éd. de 1970, p. 12.

17. Th. A. Hale, *op. cit.*, p. 232.

18. J. Leiner, « Entretien avec Aimé Césaire », *Tropiques*, éd. Place, 1, p. V.

19. Impression de J. Leiner, *ibid.*

20. Contrairement à ce qu'écrit M. Nadeau (*Histoire du surréalisme*, Seuil, 1945, p. 247), Césaire n'a pas connu Breton à Paris.

21. J. Leiner, *op. cit.*, p. VI.

22. « Munis des « armes miraculeuses » de l'écriture automatique, plus furieux que mitrailleuses, nous projections sagaies empoisonnées et couteaux de jet à sept branches » (L.S. Senghor, « Le Message de Goethe aux nègres-nouveaux » (1949), in *Liberté* 1, Seuil, 1964, p. 84). Il s'agit des « années d'ivresse » de 1930-1939. Senghor refait lyriquement le passé.

23. A. Césaire, Interview au *Nouvel Observateur*, 329 (1-7 mars 1971).

24. A. Breton, « Martinique charmeuse de serpents. Un grand poète noir », *Tropiques*, 11 (1944), pp. 119-120. Texte souvent reproduit.

25. Id., *ibid.*, p. 122.

26. « Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique » (*Manifestes...*, éd. citée, p. 18). A noter que Colomb perd ce beau rôle dans la tragédie des *Chiens* (v. *Armes...* (1946), pp. 166-167, (1970), p. 133).

27. A. Césaire, *Armes...* (1946), p. 47, 121, 167, *Cadastre*, Seuil, 1961, p. 56, etc. V., dans *Tropiques*, 6-7, pp. 10-22, son article « Isidore Ducasse comte de Lautréamont. La poésie de Lautréamont belle comme un décret d'expropriation », suivi d'abondants extraits de *Maldoror*.

28. M. Benamou, « Entretien avec Aimé Césaire, Fort-de-France, le 14 février 1973 », *Cahiers césairiens*, 1 (1974), p. 5.
29. Repris dans la tragédie des *Chiens: Armes...* (1946), p. 126, (1970), p. 98, arrangement théâtral (1956), p. 41.
30. V. M. Benamou, *op. cit.*, p. 7.
31. A. Breton, *Premier Manifeste*, p. 31.
32. A. Césaire, *Soleil cou coupé*, K éd., 1948, p. 101, ou *Cadastre*, p. 50.
33. Il faut souligner que ces vers de Césaire : « la folie qui se souvient », etc., qui sont volontiers commentés (v. J. Jabo, *Muntu*, Seuil, 1958, pp. 163-164) comme une « réminiscence » africaine, ont, de l'aveu même du poète, comme on a vu (appel de n. 28), une origine surréaliste.
34. A. Breton, *op. cit.*, p. 27-28.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

LE THÉÂTRE DADA ET SURREALISTE FACE A LA CRITIQUE

Michel CORVIN.

Sur:

- Henri BEHAR, *Essai sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1967; nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, coll. «Idées», 1979, 444 pages.
- J. H. MATTHEWS, *Théâtre in Dada and Surrealism*, New-York, Syracuse University press, 1974, 286 pages.
- Gloria ORENSTEIN, *The theater of the marvelous*, New-York, New-York University press, 1975, 315 pages.
- Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, 506 pages.

La littérature critique - somme toute peu abondante - consacrée au théâtre dada et surréaliste a pour premier intérêt de jeter une vive lumière sur les problèmes de la critique elle-même. Voilà en effet deux mouvements de pensée anti-littéraires dans leurs principes et qui n'ont cessé de vilipender le théâtre, les rares fois où ils ont consenti à s'occuper de lui. Et pourtant, sous le label dada ou avec l'aval des détenteurs des clés surréalistes (en l'occurrence Breton) ont paru des œuvres, ont été montés des spectacles que leurs auteurs ou la tradition ont considérés comme relevant du surréalisme ou de Dada. Ainsi donc la position du problème est-elle complexe: il y va tout d'abord de l'attitude critique et philosophique des dada et surréalistes face au théâtre et à ceux qui le servent. Naturellement, il faudrait distinguer ce qui est réaction d'humeur et manifestation d'ignorance de ce qui plonge aux sources vives de la réflexion

dada et surréaliste; naturellement aussi, il faudrait s'interroger sur les caractéristiques esthétiques que ces mêmes dada et surréalistes estiment définir le théâtre. Il y va, d'autre part, de l'attitude des dramaturges eux-mêmes à l'égard des mouvements dada et surréalistes auxquels ils ont pu appartenir à un moment de leur carrière: attitude à envisager non sous l'angle anecdotique et circonstanciel mais dans ses origines intellectuelles. Autrement dit, les dada et surréalistes. quand ils se situaient en face du théâtre, le faisaient-ils en termes eux-mêmes dada et surréalistes et quelle était leur conception du théâtre? Les dramaturges de cette génération, quand ils produisaient des œuvres théâtrales, le faisaient-ils en tant que dada et surréalistes et quel théâtre voulaient-ils faire ?

Quadruple problème donc, qui se complique encore avec l'intervention du critique affronté à une problématique autrement importante que la simple analyse des œuvres: il ne s'agit pas, en effet et surtout, de déterminer les critères de sélection au nom desquels on estimerait que tel dramaturge est digne d'être annexé au groupe des dada-surréalistes véridiques; l'argumentation retenue alors (et dont je reparlerai) est parfois à la limite du dérisoire. Que ces critères concernent la structure externe ou la structure interne des œuvres, qu'ils aient un caractère historico-hagiographique et tiennent à la date de parution des œuvres ou aux rapports individuels des dramaturges avec les dépositaires de la Foi, il n'y a rien à attendre de ces catégories si elles procèdent d'un *a priori* échappant à toute prise critique, qui s'appellerait la Doctrine dada-surréaliste et ses applications au théâtre. Le critique ne peut pas jouer à ne pas exister : il ne serait au mieux qu'un naïf, partageant sans s'en rendre compte les préjugés de ceux qu'il lui appartient pourtant, de droit, de ne pas suivre dans leurs conceptions figées ou tronquées du théâtre. Car enfin, du théâtre, dada et surréalistes n'avaient de connaissances que celles que leur avaient laissées leurs humanités; et marqués par une éducation qui faisait du théâtre un canton de la littérature, ils n'avaient pas conscience qu'en partant en guerre contre lui, ils provoquaient peut-être une tempête, mais dans un verre d'eau; le classisme, lui, sortait conforté de ces insolences d'étudiant.

Tzara sans doute, et les plus frustes (s'il en fut) de ses complices dada avaient peut-être la chance d'une moindre culture; ce qui leur permit de porter l'estocade à l'un des points sensibles du théâtre, à la représentation. Il est bien évident que la représentation, si elle ne recouvre pas le tout du spectacle, en constitue la manifestation la plus visible; s'interroger, même de façon sommaire, sur les mécanismes de la communication théâtrale revient, en remontant de l'effet à la cause, à mettre en question l'héritage socio-culturel grâce auquel assister à un spectacle signifie participer à un échange progressif, cohérent et raisonné d'analyses serrées et de discours équilibrés. Quant aux

formes théâtrales elles-mêmes, c'est-à-dire à tout ce à quoi le théâtre doit son statut spécifique, ils estimaient un peu ingénument qu'elles avaient été jetées avec l'eau du bain et que de cet enfant-là ils étaient définitivement débarrassés. Qu'ils aient été poussés par un négativisme tapageur ou un vitalisme débridé importe finalement assez peu, car s'obnubiler sur la philosophie dada masque le vrai problème : il est de savoir ce que le théâtre, en tant qu'écriture, est devenu dans cet apparent naufrage.

C'est à cet instant et sur ce point précis, qu'à mon sens, la critique, aujourd'hui, devrait intervenir. Une fois admis que ni les positions théoriques des dada, ni les réactions de leur public n'ont d'intérêt, sinon documentaire, pour élucider ce qu'est (et non ce qu'était) le théâtre produit par les dada, c'est avec des outils dramaturgiques (ou sémiologiques) qu'il faudrait s'attaquer à ce bloc trop vite et trop rationnellement étiqueté comme irrationnel. Sans doute objecterait-on que la critique dramaturgique a des pouvoirs limités et que la sûreté de ses conclusions est à la mesure de la modestie de ses ambitions; qu'en s'obligeant à n'être que descriptive elle s'interdit toute interprétation qui dépasserait le niveau d'un constat un peu affiné. Quant à la critique sémiologique, n'est-elle pas la dernière contorsion d'esprits scrupuleux certes, mais si embarrassés dans leurs préalables méthodologiques qu'ils ne parviennent, sur des problèmes autrement simples, qu'à des réponses entortillées où l'évidence se masque d'un fatras pseudo-scientifique ? Il n'empêche que ces deux modes d'approche, si imparfaits soient-ils, ont du moins le mérite - et les moyens - de prendre le problème d'un théâtre-limite à bras le corps et de se poser la question élémentaire, mais encore pour une large part insoluble, de savoir ce qu'il y a de théâtral dans le théâtre. Non pas en fonction d'un passé culturel considéré comme la pierre angulaire de toute esthétique théâtrale, mais en fonction de critères internes à l'œuvre envisagée, qui permettraient d'en déterminer le fonctionnement. Une fois ce fonctionnement mis au jour, où la part de la forme théâtrale serait seule analysée pour éviter que la coloration du contenu n'obscurcisse l'éclat des structures strictement dramaturgiques, on pourrait se livrer à une confrontation avec les intentions déclarées ou non soit des dramaturges eux-mêmes, soit des théoriciens dada, mais sans attendre de cette confrontation la clé d'un problème qu'il eût fallu résoudre à l'étape antérieure de l'analyse. Ce serait plutôt pour savoir s'il n'y a pas quelque supercherie à parler d'un théâtre dada.

Le problème est finalement assez simple - Premier moment : Dada fait le théâtre de l'anti-théâtre; ambition limitée, réalisation facile qui n'ont d'autre conséquence que d'assurer, par la négative, la suprématie des formes classiques. C'est là l'aspect circonstanciel d'un mouvement engagé dans une bagarre pour laquelle toutes les armes et surtout celles de l'adversaire

étaient de bonne prise. Deuxième moment: il s'est produit, à l'époque dada, un théâtre dont les composantes, positives celles-là, étaient de telle et telle nature. Analysons-les dans leur originalité et demandons-nous - accessoirement, car il est un peu tard pour interroger les fondateurs de Dada sur ce qu'ils ne soupçonnerent même pas - si ces traits structuraux peuvent être considérés comme relevant de Dada. Acceptons enfin - c'est le b, a, ba de toute critique moderne - que le plus patent ne soit pas nécessairement le plus vrai : il ne suffit pas, par exemple, que les dada aient cru et aient donné l'impression de détruire la fable et d'atomiser le personnage pour que, réellement, il soit impossible à un œil un peu attentif de les retrouver s'épaulant l'un l'autre et s'articulant selon la bonne vieille esthétique aristotélicienne; selon aussi un traitement qui, d'évidence, ne doit rien à la surcharge métalinguistique du classicisme européen, où l'on passe plus de temps à dire ce qu'on fait et qui on est qu'à faire et à être.

Peut-être, pour rendre compte de ce qu'il y a de profondément dada dans ce théâtre (mais au fait quel corpus choisir ?) d'époque dada, suffirait-il de tirer toute sa substance de la phrase bien connue de Tzara : « La pensée se fait dans la bouche ». Cette réflexion ne se contente pas d'affirmer que le son prime le sens mais que le refus maintes fois proclamé de signifier quoi que ce soit ouvre la voie à une autre démarche productrice de sens : les signifiants visuels et sonores qui constituent le matériau de toute écriture théâtrale et scénique sont susceptibles, selon des procédures analysées notamment par Jakobson, d'organisation et de cohérence, mais à un niveau autre que conceptuel. La pratique signifiante du théâtre dada illustre au mieux le « rabattement de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » où Jakobson décèle le trait différentiel majeur du message poétique. Sans doute avancer que le sens d'une œuvre réside dans sa matière même frise-t-il le paradoxe, car cette matière est faite de mots considérés habituellement comme transparents et supports de signifiés. Mais chez Dada, rien de tel: les mots sont des objets incontournables que le prestidigitateur Tzara a tirés de son chapeau pour les disposer dans les colonnes d'un livre avec une volonté d'agencement assez facilement identifiable (à l'aide de redondances, de surimpressions, d'articulation de systèmes de signes, de glissements métaphoriques et métonymiques, etc.). Soyons honnêtes en effet et ne disons pas que le théâtre dada existe parce que Tzara et consorts ont manifesté un grand souci de l'exécution scénique et parce qu'il y a eu des spectacles dada : ceci relève d'un autre type d'analyse, plus sociologique que théâtral. Non, le théâtre dada existe si, en tant qu'écrit (car, après tout, rien n'obligeait Tzara à publier ses pièces) le mot y répond à cette définition profondément originale d'être matière.

A ce compte, il apparaîtra assez vite que des pièces de ce

genre sont fort peu nombreuses et surtout restent tiraillées entre des exigences contradictoires. Car, enfin, même si l'on se refuse à adopter une attitude théologique et à dire que le théâtre, en soi, n'est possible que s'il applique tel ou tel dogme (existence d'un conflit, de personnages, d'une temporalité progressive, par exemple), il n'en reste pas moins que la communication théâtrale usuelle en 1920 comme en 1980 repose sur ces schémas et qu'à les refuser on va droit aux chahuts de la Salle Gaveau ou aux salles vides. D'un autre côté, si parler dada veut dire quelque chose, c'est au-delà d'une thématique quelconque et des proclamations iconoclastes: Dada est une exigence d'expression avant d'être une exigence de communication; mais sous ces deux aspects, il échappe tout autant à la prise et ne relève plus des catégories coutumières de la critique théâtrale. En 1920, Dada n'avait pas trouvé son public; qu'aujourd'hui, on accueille les rares mises en scène dada dans une indifférence polie ne signifie nullement qu'il l'ait davantage trouvé. Mais il n'est guère plus probable qu'il ait trouvé son critique si l'on entend par là quelqu'un qui ait forgé des instruments neufs pour une matière également neuve.

Le problème avec le surréalisme est à la fois plus clair et plus complexe : plus clair car les surréalistes, en tant que groupe homogène, n'avaient aucun souci du théâtre comme spectacle; s'ils se sont amusés à démonter, pour la détruire, la machine théâtrale, c'est en fils aînés de Dada dont ils n'offraient plus alors d'ailleurs que la parodie. Ils n'envisageaient le théâtre qu'en termes socio-politiques (d'où l'attitude de Breton à l'égard de Vitrac et d'Artaud) ou en termes de contenu (d'où l'attitude du même Breton à l'égard des *Détraquées* de Palau). Dans cette mesure, aucune ambiguïté : la méconnaissance du théâtre en tant que forme permet de faire l'économie d'une réflexion sur la force subversive du théâtre dit surréaliste.

Mais à l'inverse, la complexité du problème apparaît dans le fait que le surréalisme est un corps de doctrine cohérent où il est difficile de faire le départ entre une thématique multiforme et la vision du monde qui la sous-tend. Mais prendre la première pour l'émanation directe et directement transmissible de la seconde c'est courir le risque de se laisser abuser par les apparences et d'omettre de s'interroger sur la légitimité même de la représentation, terme pris ici dans une acception non plus scénique comme avec Dada, mais existentielle. Si le surréalisme ne vise à rien de moins qu'à changer la vie, il serait dérisoire d'espérer que des spectateurs, placés en face d'une scène en situation de consommateurs, puissent accéder à cette participation directe où le réel et l'irréel cessent d'être perçus contradictoirement. L'expérience surréaliste refuse radicalement le théâtre puisqu'il fait de l'altérité, de l'aliénation le principe fondateur de son fonctionnement. Breton a d'ailleurs, à propos de la dépersonnalisation qu'exige le jeu du comédien, émis des propos

d'une parfaite clarté qu'on peut sans abus d'interprétation extrapoler au théâtre lui-même.

On aura beau, malgré cela, appeler à la rescousse d'autres phrases de Breton sur le rêve, le merveilleux, le dialogue ou l'arbitraire de l'image, on aura beau croire qu'il suffit de recourir à ces thèmes, quand ce n'est pas à ces procédés, pour faire un théâtre surréaliste, on restera sans rémission en dehors du surréalisme. L'irritation de Breton en face de Vitrac et du Théâtre Alfred Jarry tient peut-être pour une part à ce sentiment que proposer consciemment à un public d'assister à une expérience surréaliste est le plus sûr moyen de l'adultérer et d'en offrir la caricature. Le surréalisme se vit; il ne se montre pas. Ce qui, paradoxalement, reviendrait à dire que seuls les dramaturges, qui n'ont pas connu le surréalisme, tels Jarry ou Roussel, avaient des chances de s'y voir rattacher, mais par des liens autrement puissants que l'exploitation d'une machinerie verbale ou scénique à peine plus authentiquement surréaliste que le bric à brac cher à Cocteau.

En somme, entre Dada et surréalisme, la frontière est infranchissable en tous domaines et particulièrement en celui du théâtre: un théâtre dada est concevable si l'on entend par là un théâtre où la pratique signifiante construit, à travers la matérialité même de ses composantes, un réseau de sens; un théâtre surréaliste par contre est proprement impossible à moins qu'on ne résolve l'antinomie de ces deux termes par une subversion totale du premier. Un seul dramaturge-théoricien s'y est livré à corps perdu : Artaud. Mais à quoi bon faire de ce météore la queue de la comète surréaliste ? Artaud est un monde à soi seul et le mouvement surréaliste, qui n'a pas su le reconnaître pour l'un des siens, a manqué l'unique chance de donner à son ambition philosophique les moyens de se réaliser dans une tentative théâtrale.

*
**

Ce préambule achevé, qui n'avait d'autre but que de proposer une hypothèse de lecture du théâtre dit dada et surréaliste, il est loisible d'examiner d'un peu plus près les ouvrages qui lui sont consacrés.

Du livre d'Ho Béhar, il n'est pas nécessaire de vanter les mérites; le fait qu'il ait été réédité dans une collection populaire suffit à prouver qu'il répondait à une attente et qu'il l'a satisfaite. Deux points retiendront mon attention, tels qu'ils apparaissent dans la préface de la seconde édition, beaucoup plus riche que l'introduction de la première. Sans éluder aucune des difficultés que pose la constitution quantitative d'un corpus et la détermination qualitative des critères de sélection, Béhar esquisse une problématique et essaie de déterminer des catégories opératoires en refoulant tout impressionnisme et toute anecdote. Sont-elles pour autant convaincantes ? Il s'en faut, à en juger

par les hésitations mêmes du critique. Dire que, pour être considéré comme dada ou surréaliste, il faut et suffit à un dramaturge d'avoir appartenu à chacun de ces mouvements au moment où il écrivait ses pièces, ou d'avoir reçu (comme Schehadé, Duprey ou Gracq) le soutien de Breton, ne permet de conclure à rien d'autre qu'à l'appartenance desdits dramaturges auxdits mouvements; ce qui était déjà contenu dans l'énoncé du problème. Plus sérieusement, comment peut-on parler d'un théâtre dada ou surréaliste et savoir, d'abord, s'il est théâtre, ensuite, s'il est dada ou surréaliste ? Est-ce en fonction de critères externes, à savoir la conformité aux marques extérieures du discours dramatique et la réalisation scénique. Mais la première suppose l'étalonnage des œuvres retenues sur un modèle arbitrairement considéré comme intangible; quant à la seconde, elle n'a de valeur que si l'on recourt à un raisonnement par induction au reste bien fragile: des œuvres ont été jouées, donc elles étaient jouables et, si elles étaient jouables, c'est qu'elles relevaient bien du genre théâtral. Mais une manifestation spectaculaire quelconque peut-elle être assimilée au tout du théâtre ? Non sans doute, à moins de considérer, comme le fait volontiers Béhar, que c'est essentiellement dans la production de manifestes-provocation que réside l'originalité du théâtre dada.

Une fois admis que telle ou telle œuvre est bien d'ordre dramatique, affirmation rapide à mon sens et quelque peu teintée d'apriorisme théologique, reste à résoudre le plus difficile : à quoi telle ou telle pièce doit-elle de relever de Dada ou du surréalisme ? La confrontation des œuvres avec les théories dada et surréalistes permet-elle de trancher ? Il ne le semble pas : parce que les affirmations théoriques sont transitoires et fragiles; parce qu'on ne peut inférer des textes théoriques, « dont aucun ne traite du théâtre ni même du spectacle, quelque précepte applicable au genre dramatique » (p. 19); parce qu'on risque de succomber aux dangers du déductivisme et de poser arbitrairement des principes « que l'on s'empresse de retrouver dans l'objet que l'on examine » (p. 20) ; parce qu'enfin, il existe un esprit dada et surréaliste indépendant des circonstances et qui « se manifeste en dehors des groupes organisés » (p. 21). Il n'en reste pas moins, selon Béhar, que certains principes généraux peuvent être décelés et qui définissent à la fois le fonctionnement théâtral et son traitement par les dada et surréalistes. Ces principes, qui touchent à la fable, au personnage, à l'espace et au temps, ont été, pour une large part, exploités négativement par les dramaturges en question, de telle sorte qu'on aboutit à une « déconstruction des structures fondamentales du système dramatique » (p. 26). Comme on ne peut fonder une esthétique uniquement sur des refus, les dada ont par contre-poids, selon Béhar, accordé une grande importance aux structures externes du théâtre, c'est-à-dire à « celles qui intègrent le texte à l'espace scénique » (p. 27). La gestuelle y tient le pre-

mier rôle, ainsi que les objets. Quant à l'écriture dramatique elle-même, elle est un « point important de ce système. Ayant répudié la logique, nos auteurs ne se trouvent plus contraints de montrer une action (quand il y en a une) dans l'ordre successif. Ils procèdent par juxtapositions, appositions, interpolations, anticipations ou rétropections, créant une syntaxe nouvelle [...] (p. 28-29). Voilà pour Dada.

Le surréalisme, pour son compte, a fait porter son effort majeur sur la « libération du langage, élément premier et privilégié du théâtre » (p. 55). Et c'est autour de ce pôle que s'articulent les divers thèmes ou procédés qui sont autant de signes de reconnaissance du surréalisme : l'automatisme verbal, l'arbitraire des images, « la présence ou la quête du merveilleux, l'irruption des puissances du rêve, l'éclatement de l'humour » (p. 63). Et puisqu'il paraît assez clair que les surréalistes, comme les dada, ont traité les constituants majeurs de la théâtralité (fable, personnages, etc.) comme des formes vides tout justes bonnes à démasquer les mensonges du théâtre en lui renvoyant son image grimaçante, « seuls demeurent des gestes et des mots dépourvus de réalité charnelle mais libérant les flots dévastateurs de la poésie » (p. 63).

Ces prolégomènes théoriques et synthétiques cèdent la place à une série de monographies qui couvrent près de cinquante ans d'activité théâtrale (de 1896 à 1940) et vont de Jarry à Schéhadé. Les dramaturges retenus y sont étudiés en trois groupes diachroniques : le premier (jusqu'en 1916) a pour dominante la « fantaisie mythique »; le second (qui coïncide avec Dada) est « spectaculaire » et marqué par la « destruction méthodique »; le troisième enfin, le surréalisme, est « *cosa mentale* »; il est « une ouverture, une recherche de nouvelles attitudes, le reflet d'aspirations vers l'absolu ». « Il tient le discours du rêve et du mythe » (p. 31).

Initiateur en matière de critique théâtrale dada et surréaliste, Béhar doit à cette situation d'avoir orienté son étude vers l'information plus que vers l'esthétique et de s'être rallié, pour la clarté et la cohérence de son propos, à de grandes notions (le rêve, l'absurde) plus littéraires que dramaturgiques.



On s'étonne davantage de voir J. H. Matthews emprunter, sept ans après Béhar, exactement la même voie, mais avec beaucoup plus de raideur historiciste, et se poser les mêmes questions, quitte à leur donner des réponses différentes. Esprit rationnel qui ne se satisfait pas d'impressions approximatives, Matthews multiplie les précisions pointilleuses et semble avoir pour premier souci de prendre en flagrant délit d'erreur ou de logomachie les Béhar, Benedikt, Esslin et autres Sanouillet qui se sont hasardés sur le même terrain que lui. Son information,

tout importante qu'elle est, comporte cependant des lacunes et tels articles importants passés dans *Critique* ou *La revue d'histoire du théâtre* semblent avoir échappé à son regard aigu. Comme Béhar, Matthews se pose le problème des critères de sélection et s'efforce de différencier avec le plus de netteté possible Dada et surréalisme. Si la date de parution des œuvres n'est pas un critère fiable (*S'il vous plaît* date de 1920, a été joué sous l'égide Dada et est pourtant à considérer comme surréaliste; *L'Empereur de Chine* a été écrit en 1916 bien avant que Ribemont-Dessaignes fasse la connaissance de Dada et est pourtant tenu pour l'une des productions majeures de Dada), il n'empêche que la chronologie permet d'exclure une pièce comme *La Place de l'étoile* de Desnos, sous prétexte qu'elle n'a été publiée qu'en 1945, longtemps après l'éviction de Desnos du mouvement surréaliste [alors qu'elle fut composée en 1927 (N.D.L.R.)]. Quant aux positions de Dada et du surréalisme à l'égard du théâtre, elles ont ceci de commun d'être également nihilistes, provocatrices, anti-littéraires et anti-scéniques. Dans le conflit entre forme et technique d'une part et expression d'un contenu latent et d'un esprit non littéraire, anti-artistique, de l'autre, c'est toujours les deux premières qui seront sacrifiées.

Dada, cependant, marque son originalité par son attitude *exclusivement* destructrice et anti-artistique ainsi que par sa conception de la communication avec le public comme un rapport d'exclusion. Mais que tirer de ces critères ? Ce n'est pas avec des refus qu'une œuvre acquiert son identité et ce n'est pas davantage avec des considérations socio-historiques qu'on peut définir une esthétique. En quoi, en effet, la connaissance du public de 1920 peut-elle servir à une approche critique, aujourd'hui ? Il s'agit de se livrer à la reconstitution archéologique ni des intentions des écrivains dada ni des réactions supposées des spectateurs d'alors. Ce pourrait être le rôle d'un historien, à supposer qu'il soit possible de l'être : car en se replaçant mentalement dans les conditions de production et de réception du temps, cet historien ne saurait échapper aux préjugés soit des classiques, soit des « modernes » concernant l'esthétique théâtrale. Préjugés d'ailleurs parfaitement symétriques, tant il est évident que les proclamations iconoclastes ou méprisantes de Tzara et Breton - si on se refuse à les soumettre à une critique interprétative - ne trouvent leur raison d'être que dans l'affirmation inversée à terme des principes les plus étroitement archaïques d'un classicisme fossilisé.

Abordant les œuvres dada, Matthews développe avec une parfaite sérénité des idées élémentaires maintes fois exposées : *La Première aventure* ne peut donner lieu qu'à un constat de « non-sens », et, dans *La Deuxième aventure*, Tzara « contribue à détruire la convention théâtrale et à détourner l'attention des formes établies au profit du drame conçu comme un amusement, un jeu » (p. 30). Quant à cette destruction et à ce « non-sense »,

c'est le plus ou moins grand enchaînement du dialogue qui les signale, de même que plus avant dans son étude c'est l'analyse des dialogues qui permettra à Matthews de rattacher telle ou telle œuvre au surréalisme. Quoi qu'il en soit de la validité de ce critère, le critique s'y tient pour prononcer des exclusions sans appel. Ainsi *Mouchoir de nuages*, du fait même que Tzara y manifeste un intérêt pour les techniques scéniques, va à l'encontre des intentions de Dada. C'est la preuve pour Matthews de la conquête de Dada par le théâtre. Le syllogisme est simple : Dada méprise le théâtre en tant que forme; or, *Mouchoir de nuages* a souci de la forme; donc *Mouchoirs de nuages* n'est pas dada. Voilà donc Tzara condamné pour défaut de nihilisme: le théâtre dada n'existe qu'à proportion de sa non théâtralité: « En recourant à un commentaire pour entrer en dialogue avec son public, *Mouchoir de nuages* attestait de la défection de Tzara à l'égard de Dada, montrant qu'il avait fini par succomber à la littérature» (p. 43). Même jugement sur Ribemont-Dessaignes : « L'anti-philosophie de G. Ribemont-Dessaignes dans *L'Empereur de Chine* en est une au sens où le propos de la pièce n'est pas d'illustrer ou de proposer un programme constructif. Sa pièce reflète l'inéluctable destruction de l'ordre et du système» (p. 54). Matthews refuse évidemment toute approche symbolique de ce théâtre et insiste: « Dans l'œuvre de Ribemont-Dessaignes la force de motivation dominante est le nihilisme» (p. 63).

On comprend dans ces conditions la différence profonde qui sépare, malgré une certaine identité de méthode, la démarche de Matthews de celle de Béhar. Les titres des deux ouvrages sont à cet égard révélateurs : l'un présente *Le théâtre dada et surréaliste* et considère donc l'existence de ce théâtre comme un donné à l'intérieur duquel il s'agit de déterminer un corpus et des critères d'appartenance; l'autre en proposant *Le théâtre chez Dada et dans le surréalisme (Theatre in Dada and surrealism)* met l'accent sur le jeu de relations (essentiellement d'exclusion en ce qui concerne Dada) qui lie Dada et le surréalisme au théâtre. Le projet n'a, de soi, rien que de justifié, à condition de ne pas considérer Dada et surréalisme comme des entités closes face à une autre entité close qui serait le théâtre. La rencontre de deux dogmatismes peut-elle donner lieu à une critique pénétrante qui sache dépasser les apparences ou les automatismes culturels ? L'objet critique ne serait-il pas plutôt à construire à partir d'une analyse interne, synchronique, du fonctionnement d'un certain nombre de textes (ne disons même pas de pièces) choisis sinon arbitrairement, du moins provisoirement dans la période 1920-1940 ? Et l'analyse de ce fonctionnement devrait être quasi ingénue, antérieure de toute façon à la confrontation avec l'ensemble de concepts philosophiques qui définissent Dada et surréalisme. Faute de quoi l'on risque fort de tomber dans le piège du déductivisme dont précisément Béhar se méfiait.

De ce déductivisme, il n'est pas malaisé de débusquer les traces dans les chapitres consacrés par Matthews au théâtre surréaliste. Passons sur l'argumentation, maintes fois reprise, selon laquelle telle pièce relève du surréalisme et non de Dada ou vice-versa. Depuis que la critique s'est emparée de ces deux mouvements, deux écoles croisent des lances: la première, avec Béhar et Sanouillet surtout, qui dadaïse tout ce qu'elle touche; l'autre, avec Matthews, qui plante un peu partout le drapeau du surréalisme. Débat stérile à mes yeux, puisqu'avant de décider si telle œuvre dramatique est dada ou surréaliste, il faudrait savoir ce que pièce de théâtre veut dire, ce que Dada et surréalisme signifient et surtout ce qu'ils *peuvent* signifier en regard du théâtre. Dada et surréalisme prennent alors une autre dimension, virtuelle et non actualisée en un corps de doctrine dont il n'y aurait à chercher que des applications. Ces applications concernent essentiellement la transposition au théâtre du dialogue et de l'image tels que Breton les a définis dans ses deux manifestes. Ne pas enchaîner le dialogue, distendre l'écart entre la question et la réponse jusqu'à l'absurde, voilà qui correspond à la distance maximum que Breton réclame entre les deux termes d'une image. L'inexplicable, l'irrationnel, le rêve, telles sont les pierres de touche du surréalisme. A partir de quoi il est facile d'accorder ou de refuser un brevet de surréalisme à telle œuvre ou à tel aspect d'une œuvre.

Attardons-nous sur Vitrac, pilier central du théâtre surréaliste. *Entrée libre* ? Elle est surréaliste parce qu'elle transcrit un rêve, elle ne l'est pas parce qu'elle est une étude psychologique; *Le Peintre*? C'est une pochade où Vitrac (« prend plaisir à dérouter son public », mais l'usage qui y est fait des monologues parallèles rattache la pièce au surréalisme. Celui-ci devient plus perceptible dans *Les Mystères de l'amour*, puisque Vitrac y a (« saisi le principe fondamental du dialogue surréaliste sous forme de monologues parallèles» (p. 119). Le fait que la pièce présente un (« rêve réel» et réalisé sur scène renforce encore son caractère surréaliste. Soit, mais le théâtre dans tout cela? N'eût-il pas été plus utile de prendre la mesure dramaturgique des images flamboyantes inventées par Vitrac et de montrer notamment comment la multiplication des gestes et des mots de violence, même les moins logiques, même les moins enchaînés, dessinent des figures structurales de tension, génératrices d'une dramaturgie originale quoique fort différente de la dramaturgie de l'actualisation qui, elle, relève de l'esthétique classique : la fable n'est plus dans ce qu'elle paraît être et qui, évidemment, n'a aucune importance (aussi pourquoi s'attarder sur elle pour dire qu'elle est incohérente ?) ; la pièce ne doit plus rien à l'apparence de personnages qui ne sont plus ni actants, ni acteurs, ni rôles, mais elle procède tout entière de la perception des structures sous-jacentes qui l'animent. Le rôle du critique serait de transcrire cette perception confuse en termes clairs mais qui ne

craindraient pas de construire le sens à partir d'une analyse rigoureuse des modes de composition de l'œuvre. Déroutés par les bizarreries manifestes des pièces qu'ils étudient (non-enchaînement du dialogue, conflit irrationnel, éclatement des lieux, etc.), les critiques cherchent à leur discours d'autres supports que les catégories dramaturgiques usuelles, mais en dehors du théâtre. Dire qu'il y a du surréalisme dans le théâtre de Vitrac (sous forme de rêves incarnés par exemple) c'est un truisme mais qui, ne concernant que le contenu des œuvres (ou expliquant le contenant à partir du contenu), n'a aucune portée explicative pour le problème central qui reste : existe-t-il une forme théâtrale surréaliste ?

Parvenu à *Victor*, Matthews trouve enfin pleinement justifiée la prétention de Vitrac à être un dramaturge surréaliste : « Ses pièces sont les toutes premières dans lesquelles une attitude morale concordant avec des vues surréalistes trouvent une expression non équivoque et soutenue » (p. 130). Comme s'il suffisait de tourner les bourgeois en dérision pour être surréaliste ! Quant à Artaud, on en limite prudemment l'analyse en titrant « Antonin Artaud et le Théâtre Alfred Jarry » ; il est dit de son *Jet de sang* que « sur le plan technique non moins que sur le plan moral, cette pièce reflète fidèlement l'attitude surréaliste » (p. 140). On est bien loin du théâtre, mais pas plus que ne l'était Breton quand il admirait *Les Détraquées* pour leur pouvoir de stimulation de l'imagination. En somme pour les surréalistes, tels que présentés par Matthews, « le théâtre peut être valable seulement dans la mesure où il refuse d'être circonscrit dans les limites de l'exécution scénique » (p. 154).

**

Avec Gloria Orenstein nulle ambiguïté parce que nulle possibilité de débat : son ouvrage a beau s'intituler *Le Théâtre du merveilleux* et ses monographies être toutes consacrées à des dramaturges (de Breton à Pichette, de Joyce Mansour à Arrabal et J. J. Lebel) l'orientation de son propos est tout entière substantialiste. Comme le souligne A. Balakian dans sa préface, le théâtre du merveilleux ne traite pas le surréalisme « comme une simple technique stylistique mais comme une tension atmosphérique ou une aura singulière ou un tempo élevé qui rendent l'impossible croyable ». Qu'est-ce au juste que le théâtre du merveilleux ? C'est la synthèse des ambitions des deux phares du surréalisme Breton et Artaud qui voulaient, l'un changer la vie et transformer l'homme par l'alchimie du verbe, l'autre atteindre au même résultat par l'alchimie du corps. L'alchimie, tel est le sésame critique qui ouvre la porte interdite aux agnostiques :

Selon le point de vue du théâtre du merveilleux, l'homme comme spectateur, acteur ou auteur est analogue au métal qui doit être transformé par une alchimie psychique; et

cela peut être accompli par les moyens du langage ou ceux de l'Événement (p. 9).

Malgré la clarté de cette double proposition qui rationalise l'insaisissable, on est en droit de rester réfractaire à un langage où des termes comme « visionnaire », « pierre philosophale », « onirique », « magique », « hallucination », « occulte », « lumière intérieure », « transmutation des éléments », « Grande Opération », « hermétique » reviennent constamment. On a tout lieu de juger peu éclairantes pour un analyste du théâtre les références à Éliphas Lévi, à Kurt Seligman ou à H. Khunrath à qui est emprunté le titre du premier chapitre (« L'amphithéâtre de l'éternelle sagesse »). On restera encore peu convaincu par un commentaire qui, à force de métaphores, cherche à « théâtraliser » le langage surréaliste : « Nous pourrions aussi conclure que le langage lui-même est mis en scène, que le langage devient le vrai matériau du spectacle. [...] Si les personnages rêvent, sont hallucinés, délirants ou incohérents, ils restaurent alors au langage ses pouvoirs magiques primordiaux d'incantation, d'évocation et de vision » (p. 21). Breton sert de caution - abusive à mon gré - pour établir un système d'équivalence entre l'activité psychique la plus profonde et la réalité, par le biais d'une analogie entre le rêve et le théâtre : « Dans le rêve comme au théâtre, il y a une condensation, une exagération et une exaltation des traits les plus saillants de la réalité ordinaire, si bien que le théâtre présente de nombreux éléments qui nous rappellent le rêve, tout autant que le rêve nous rappelle le théâtre » (p. 20). Dès lors, par une sorte de C.Q.F.D. hâtif, « nous pouvons conclure que le théâtre pourrait présenter le point idéal d'intersection entre l'imagination et la réalité, entre le spirituel et le concret » (p. 20). Si l'on ne se satisfait pas du flou syncrétique de ces propositions et qu'on recherche chez G. Orenstein quelque assise plus solidement dramaturgique, on ne trouve guère que les « quatre notions-clés » suivantes :

« 1) La simultanéité ou la négation de la chronologie et des séquences temporelles linéaires.

2) La dislocation du langage qui perd sa fonction usuelle de communication au profit de monologues simultanés, discontinus et entrelacés.

3) La juxtaposition dans une image simple ou dans la conversation d'éléments nouveaux et inattendus occultant les impératifs de la logique ou de l'enchaînement chronologique.

4) L'atmosphère spirituelle de rite, de rituel ou de cérémonie » (p. 21).

Si l'on s'avise que le point 4 n'a rien de dramaturgique et que les points 1 et 3 sont largement redondants, il reste que la forme théâtrale spécifiquement surréaliste se définit avant tout

par ses refus de l'esthétique classique (ce qui est une autre façon, on l'a déjà dit, d'en souligner l'impérialisme) et par un nouvel usage du langage, poétique quand il s'agit de l'image, formel et littéraire quand il s'agit de l'échange dialogué. Il est peut-être un peu naïf de penser qu'on puisse se dégager, par simple décision verbale, de l'exigence doublement contraignante de communication qu'impliquent tout langage et tout théâtre. Que l'on n'ait plus affaire à une communication conceptuelle, discursive, linéaire comme dans le cas du théâtre classique, soit; mais ce qu'on aimerait connaître, ce sont les procédures d'un nouveau type d'échange où la fulguration de l'imaginaire serait perçue de façon visuelle et sonore - c'est-à-dire de façon théâtrale - par le seul truchement d'un langage: si neuf qu'il soit, ses éclats resteront unidimensionnels et tributaires d'un développement diachronique. A l'inverse, on aimerait savoir comment le théâtre, dont l'inscription dans la durée est une donnée de fait, tandis que sa structuration en figures de tension est une constante peut-être spécifique, survivrait à une conception prônant l'arrêt sur l'image ou l'explosion inorganique de visions desincarnées. Il semblerait dès lors, qu'en exaltant le langage, le surréalisme ne se soit pas donné, si tant est qu'il ait voulu s'exprimer par le théâtre, les moyens de ses fins et qu'il ait proclamé une ambition dont le théâtre aurait tout lieu d'être satisfait, mais à condition qu'on la réalise, dans l'ordre de la simultanéité et de l'hétérogénéité des systèmes signifiants par une écriture proprement théâtrale.

Mieux vaut alors ne pas faire reproche à G. Orenstein d'avoir échoué dans son projet: son livre ne fait pas suite à ceux de Béhar et de Matthews et bien qu'elle élargisse le champ de ses analyses au domaine sud-américain, aux femmes surréalistes et à l'époque la plus contemporaine, ce n'est pas de théâtre qu'elle se soucie, mais d'une thématique métaphysico-poétique empruntant le véhicule du théâtre.

*

**

Avec R. Abirached au contraire et enfin, on aborde de front, et avec une vigueur toute convaincante, la problématique du théâtre surréaliste. Sans doute dans le court chapitre intitulé « Le surréel et sa théâtralité » ne s'intéresse-t-il qu'à Apollinaire, à quelques pièces de Breton-Soupault et d'Aragon, à G. Ribemont-Dessaignes et à Vitrac. Sans doute considérer la mimésis comme l'origine de toute théâtralité pose quelques problèmes et laisse planer quelques ambiguïtés : on a, en effet, le sentiment que l'« imitation du réel » par quoi se définirait le théâtre le place dans une situation de dépendance telle à l'égard de ce qui lui est étranger qu'il ne saurait parvenir à conquérir les moyens de sa spécificité; on croirait plus volontiers que la théâtralité se juge à un certain niveau de fonctionnement interne des œuvres, où la part des conventions strictement codées s'articule avec les

impératifs formels de l'organisation des données scéniques (rapport de la fable et du personnage, de l'espace et du temps, du dire et du faire) pour donner naissance à un art autonome. Le garde-fou du réel ne serait alors, de la part de théoriciens comme Aristote, qu'un moyen de garantir le théâtre contre l'ivresse de sa liberté conquérante et, en le rattachant à l'ordinaire de l'histoire et de la psychologie, qu'une façon de le laïciser en le banalisant. Cette conception parfaitement datée qui vise, au théâtre comme en sculpture, au quatrième siècle avant notre ère, à déposséder l'art de ses pouvoirs en le désacralisant, serait donc tout autre chose qu'un dogme et l'on s'inquiéterait de lire une phrase comme: « [...] on sort du théâtre si l'on renonce à la mimésis [...] » (p. 323).

Néanmoins, R. Abirached ne cesse de souligner que la mimésis théâtrale a pour caractéristique essentielle de se transcrire - dans la mesure même où elle est imitation et non calque - en termes exclusivement scéniques; et l'on conçoit dès lors qu'il adresse aux écrivains surréalistes de théâtre une double critique: celle tout d'abord de s'être faits les serviteurs trop dévoués du mot et par là d'avoir échoué « par méconnaissance des pouvoirs spécifiques du théâtre»; donc d'être restés en-deçà de la mimésis. Celle ensuite d'avoir conçu idéalement un nouveau type de communication où la représentation, dans le double sens de restitution du monde et de spectacle, serait abolie au profit d'une participation directe de l'esprit des uns (les spectateurs) à l'activité psychique des autres (l'auteur et les personnages), mais sans parvenir à aller jusqu'au bout de leur ambition et à subvertir fondamentalement les mécanismes de la mimésis; ils se seraient alors élevés au-delà de la mimésis, mais leur théâtre, lui, en serait resté prisonnier.

Animons ces affirmations un peu abstraites par quelques considérants plus précis : Les surréalistes « sont parvenus à étonner et à dérouter certes, mais guère à transmettre l'envoûtement qu'ils cherchaient : les associations dictées à leurs phrases par l'écriture automatique, les rapports d'événements dont ils se voulaient les témoins hagards, les transcriptions de rêves où l'esprit vacille dans l'émoi, ils n'ont rien fait passer de tout cela au théâtre, faute de l'avoir directement ressenti en termes scéniques. Beaucoup plus inféodés à la littérature qu'ils ne le croyaient, ils concevaient presque tout l'art dramatique comme l'une de ses provinces» (p. 324). Voulant ignorer que le rapport du spectateur au spectacle est médiatisé par tout l'appareillage technique de la scène, les surréalistes ont cru qu'ils pourraient construire un théâtre au mépris même des lois qui le régissent: le surréalisme, en effet, « exclut *a priori* l'intervention d'une instance intermédiaire entre l'esprit et les signes qu'il émet. [...] Il ne saurait se servir de la scène que pour y manifester la production brute de l'automatisme psychique» (p. 328). Les œuvres, quant à elles, sont restées si engluées dans la forme vieille qu'on

peut les dire « en contravention avec l'ambition essentielle du surréalisme » (p. 326). Dans la mesure où le personnage « ne s'abîme pas dans l'effervescence de l'œuvre », on a encore et toujours affaire à une « procédure de représentation » (p. 326) et la mimésis, si mise à mal qu'elle paraisse, reste reconnaissable au dédoublement qu'elle implique entre une réalité - fût-elle surréelle - qui s'impose au poète, et une exécution scénique qui, elle, modèle le travail du dramaturge.

Ainsi, Vitrac a-t-il beau faire exploser l'espace, le langage et ses images, faire naître et évoluer les personnages à partir d'un calembour ou d'un rêve, il reste maître de son jeu et en affirmant par exemple, à l'occasion des *Mystères de l'amour*, la cohérence de son propos, attend du théâtre qu'il le transmette au public: « Voilà qui remet en cause la définition donnée par le surréalisme à la représentation, qu'il veut fermée sur elle-même, sûre de son évidence et capable d'obtenir l'adhésion éblouie du spectateur en lui faisant éprouver sa transparence à l'univers dont elle réduit magiquement les divisions contradictoires » (pp. 329-330).

Le seul vrai surréaliste de théâtre, mais hors du surréalisme et hors du théâtre de mimésis, c'est Artaud qui reproche précisément à ses anciens compagnons « d'avoir transigé en cours de route avec leur ambition primitive et perdu de vue la révolution radicale qu'elle exigeait » (p. 330). À partir de quoi c'est une autre étude qui s'engage, longue d'une cinquantaine de pages et pénétrante: elle vise à montrer que l'acte de libération des forces de vie exige qu'à la représentation par un personnage d'un texte soigneusement éclaté se substitue la présence d'un corps d'acteur, vivant pour lui d'abord avant de la faire vivre à un spectateur éventuel, sa passion d'être au monde; car la vie, Artaud l'a dit, « n'est pas représentable en elle-même »•

*
**

Les rapports du surréalisme avec le théâtre apparaissent plus que jamais, au terme de ces réflexions, comme l'histoire d'une longue infortune, dont les critiques ont été à leur tour les victimes en croyant qu'il suffisait d'être surréaliste et de faire du théâtre pour que le résultat s'appelle théâtre surréaliste. Deux exigences contradictoires et ennemies ne peuvent concourir à un tout pacifié par l'artifice d'une identité thématique: que le surréalisme s'intéresse au rêve et que le théâtre se mette à rêver ne signifie pas que le premier ait réfléchi assez sur le fonctionnement du second pour que l'osmose ou la métamorphose dépasse les apparences d'un discours ou les faux-semblants d'une évidence. Si même l'on estime que R. Abirached a poussé l'esprit de système jusqu'à prendre les surréalistes au piège même de leurs prétentions et qu'il n'a pas voulu déceler dans un théâtre comme celui de Vitrac la part d'une originalité dramaturgi-

que qui, sans être pleinement surréaliste, n'en relève pas moins d'une esthétique nouvelle, il reste que les surréalistes, en se débarrassant de tous les garants scéniques de la mimésis traditionnelle, sans pour autant se donner les moyens de la bouleverser de fond en comble, ont élaboré moins une anti-mimésis qu'une infra-mimésis : elle n'a accompli sur la mimésis aristotélicienne que le progrès de n'être plus théâtrale.

Avec Dada, la situation du critique est moins inconfortable : Dada a assez proclamé son désir de tout détruire et s'est livré à assez de grandes manœuvres anti-théâtrales pour qu'on soit convaincu de son esprit révolutionnaire. Peut-être eût-il fallu prendre garde cependant que le théâtre a la vie dure et, qu'hydre à cent têtes, il faut les couper toutes d'un coup si l'on veut s'assurer qu'il est bien mort. En fait/il prolonge, malgré toutes les avanies dont il fut l'objet, une vie souterraine et masquée que je ne serai pas loin, pour mon compte, de tenir pour le trait fondamental de la théâtralité dada. Qu'elle soit méconnaissable ou illusoire, grimaçante ou inversée, la théâtralité dada et surréaliste existe au moins à l'état de problématique, imposant un questionnement renouvelé des modes d'approche et des procédures critiques.

Université Lyon II.

LE SURREALISME AU QUÉBEC

Dominique BAUDOIN.

Breton et autres européens au Québec.

- *Une tardive initiation au surréalisme.*

L'on sait que Breton, réfugié à New-York au début des années quarante, y entretenait l'esprit surréaliste, autour de la revue *VVV* notamment, et cherchait à établir des contacts avec les rares cercles canadiens-français d'esprit moderne: d'où son projet de venir passer au Québec une partie de l'été 1944. A Montréal cependant, Breton n'eut pas l'occasion de rencontrer le peintre Paul-Emile Borduas, qui avait été, quelques années plus tôt, le lecteur bouleversé du *Château étoilé* (de Breton, dans un vieux *Minotaure* de juin 1936, futur chapitre de *L'Amour fou*). Jean Ethier-Blais avait fait le point sur cette rencontre spirituelle, déterminante pour les origines de l'empreinte surréaliste au Québec, dans un article, « Borduas et Breton », des *Etudes françaises*, de 1968, en s'attachant surtout à l'évolution psychologique qui devait faire de Borduas le grand initiateur de l'avant-garde « automatiste ». Les détails restent maigres, touchant le séjour de Breton avec Elisa Bindhoff sur les côtes de la Gaspésie puis à Sainte-Agathe (N.-E. de Montréal), sinon que l'île Bonaventure, l'arche rocheuse de Percé, ces plages où le couple collectionne les agates dont Breton fera une sorte de mythe, quelques éléments de folklore local, tout cela lui inspire directement l'ancrage géographique *d'Arcane 17* (œuvre sur laquelle nous

aurons à revenir). Néanmoins, André G. Bourassa - dans l'ouvrage majeur qui sera présenté ici, *Surréalisme et littérature québécoise* - a su mettre en lumière le rôle d'intermédiaire de Louis-Marcel Raymond, botaniste, et critique de revues montréalaises (*La Nouvelle Relève*, *Amérique française*), lequel fut en rapport aussi avec Aragon, avec Caillois, et attirera les Goll à leur tour en Gaspésie, en 1946 (Yvan Goll y écrira *Le Mythe de la roche percée*). Sur ces plages, Breton trouve comme compagnon d'excursions François Rozet, sociétaire exilé de la Comédie Française, chez lequel il revoit Alfred Pellan, autre peintre canadien, rencontré à Paris une quinzaine d'années plus tôt, et promis à un rôle également important dans l'aventure surréaliste au Québec.

Alors qu'avant 1940 les poètes d'esprit un tant soit peu moderne s'y sentent comme des « exilés de l'intérieur », la guerre, paradoxalement, apporte au Québec, dépositaire du génie français libre, une sorte de salut culturel. C'est ce que souligne entre autres le critique Jacques Blais dans *De l'ordre et de l'aventure, La poésie au Québec de 1934 à 1944* (1975), type de bon panorama qui peut servir ici de point de départ. Les européens en exil, Breton, Maritain, Gilson, Jules Romains, et pour les beaux-arts le père dominicain M. A. Couturier, répandent « le goût nocif et contagieux de l'aération intellectuelle » et de nouveaux modes poétiques s'introduisent timidement, perçant la chape du traditionalisme figé. « L'initiation au surréalisme », dernier chapitre de J. Blais, présente comme un événement majeur en 1944 *Les Iles de la nuit*, recueil d'Alain Grandbois. Quant au surréalisme, qu'on ne cite guère qu'à propos de peinture, autour de Borduas et Pellan, il « n'est pas encore connu de façon précise ». Et si J. Blais signale un Gilles Hénault, il relègue Claude Gauvreau et les automatistes dans une brève note. Les poètes majeurs de l'époque qu'il étudie s'inspirent encore de la grande tradition symboliste française.

D'autres ouvrages ont mené plus loin: telle *Poésie et société au Québec, 1937-1970* du sociologue Axel Maugey (1972), lequel se soucie des tendances littéraires comme manifestation des idéologies, intitulant une rubrique de quelques pages « Les traces de surréalisme en poésie québécoise ». Il réussit à y signaler les principaux noms, cercles, manifestes, revues. Pour Maugey, « le surréalisme apporte une aide magistrale à l'épanouissement de la poésie et de l'homme québécois »; il concourt à la prise de conscience du problème de l'identité québécoise: dès la fin des années 50, les poètes vont s'exprimer dans ces revues *Situations*, *Liberté*, *Socialisme*, *Parti pris*, *La Barre du jour*, qui se politiseront de plus en plus dans le sens des positions de gauche.

Il revenait bien sûr aux critiques littéraires de préciser ce rôle des poètes. Pierre de Grandpré, dans son *Histoire de la littérature française du Québec*, consacre un chapitre (« Du Refus global à une poésie de l'appartenance ») aux trois étapes de la

poésie « surréalisante », la première étant, vers 1945-55, celle des pionniers du « surréel » au Québec. Pour la seconde étape, celle de *L'Hexagone*, on trouvera un développement plus approfondi sous la plume de J. L. Major, dans les « Archives des lettres canadiennes » (même année 1969). Deux pôles orientent la réflexion de ce groupe: l'aspect social de la poésie, non sans réticences encore, et le problème du langage. Or, ce problème s'est posé à partir de l'ébranlement mental et de l'éclatement poétique suscités par la rencontre de l'influence surréaliste et de la conjoncture québécoise. A preuve encore ici, retenons la pénétrante description critique de Gilles Marcotte, *Le temps des poètes* (de 1969 toujours) et son chapitre « Déflagrations : à partir du surréalisme », qui évoquait remarquablement l'atmosphère des œuvres de Gauvreau, P. M. Lapointe, Giguère, Hénault, Lequel Giguère a vécu « l'aventure surréaliste la plus pure et la plus fidèle à ses propres prémisses ».

Enfin, vint André-G. Bourassa: son livre, *Surréalisme et Littérature québécoise*, publié en 1977, est l'un de ces grands ouvrages de synthèse, aboutissement de vastes enquêtes, fondé sur une documentation impressionnante, prodiguant références et justifications, et appuyé sur soixante pages de bibliographie. Le critique a pu utiliser maintes correspondances inédites, publications confidentielles, entretiens particuliers avec les acteurs des manifestations artistiques ou poétiques. Concentrant son étude essentiellement sur la période qui va de la fin des années quarante au début des années soixante-dix, A. Bourassa ne cherche d'ailleurs pas à dresser un tableau complet de l'activité poétique de cette trentaine d'années, ne retenant que les faits et œuvres qui lui paraissent trouver leur pleine signification dans leur rapport avec le surréalisme : production déjà considérable d'une époque qui a vu éclore et s'épanouir au Québec la notion même d'avant-garde. Et, comme cette naissance s'explique par la conjonction de l'influence surréaliste avec la situation historique et culturelle particulière, A. Bourassa ne manque pas d'évoquer en arrière-plan tout le tissu des relations entre surréalistes parisiens et automatistes québécois, non sans cette précaution du titre: il ne pouvait s'agir de surréalisme québécois. Le déploiement des rapports entre les deux pôles du titre foisonne de détails : d'une si riche synthèse, impossible naturellement d'esquisser ici autre chose que les étapes ou orientations principales.

Une grande synthèse historique.

A. Bourassa s'ingénie d'abord à prospecter les possibles traces de modernisme dans la littérature canadienne-française du siècle dernier, dès 1837. Quelques traits de fantastique satanique, macabre ou spectral, voilà de bien rares manifestations, au temps de Nerval, d'Arnim ou de Poe, et l'expression de « bouches d'om-

bre » semble un peu complaisante ici. Tout aussi rares sont les œuvres ou activités qui pourraient faire écho au futurisme, au cubisme, au dadaïsme ou au surréalisme naissant, malgré tel curieux rapprochement entre un Guy Delahaye et Marcel Duchamp, malgré les séjours d'un Marcel Dugas à Paris, où il côtoya Dada. Ce Dugas, en 1916, exaltait le cinéma, et sa revue d'art, *Le Nigog*, apparue à Montréal en 1918, fut un événement. Mais l'audace littéraire à l'époque consiste au plus à imiter J. Romains, Cendrars ou Apollinaire; l'atmosphère poétique du Québec reste sentimentale ou parnassienne, et résolument régionaliste. Poète français n'est pas poète canadien, tel semble être le principe en vertu duquel deux ou trois poètes plus avertis (J. A. Loranger, A. Des Rochers) écartent une passagère tentation surréaliste. De 1922 à 1937 tout avant-gardisme est pratiquement exclu des journaux et revues. Le maître de l'heure, l'abbé Lionel Groulx, baptise sa revue... *L'Action française*. Il faudra attendre 1935-37, avec les critiques André Laurendeau, Louis-Marcel Raymond et le recueil *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denis Garneau pour que réapparaisse un intérêt timide pour la peinture et la poésie modernes. - On a pu reprocher à cette première partie une conception passablement large, ou lâche, du surréalisme de toujours, qui déborde la stricte obédience bretonienne pour inclure aussi bien Apollinaire et Reverdy qu'Eluard; mais à bien lire, A. Bourassa procède au contraire à une juste réévaluation du «surréalisme» qu'on avait trop vite prêté à tel ou tel, et observe, au long de ce siècle 1837-1937, un lent progrès, du sens de la surréalité au seuil du surréalisme.

Ce modernisme si clairsemé ne recevra force et cohésion que par le contrecoup de la deuxième guerre; les déplacements qu'elle provoque vont étendre l'influence du surréalisme européen tout en réveillant la vitalité culturelle du Québec. Et ce mouvement va « De la peinture à la poésie ». Une conjonction de groupes s'agrège à Montréal autour de quelques grands initiateurs, Pellan à l'école des Beaux-Arts, Borduas à l'École du meuble, Dumouchel à celle des Arts graphiques : initiateurs souvent parce qu'intermédiaires. Pellan avait quitté Montréal pour Paris, en 1926 (« Avant Pellan que savait-on vraiment à Montréal de Max Ernest, de Paul Klee, de Juan Miro? »). Les découvertes de Paul-Émile Borduas, passé par Paris, sont pourtant livrées: Lautréamont, Breton lus à Montréal. A partir de là, il allait devenir le grand chef de file, « amorcer une révolution culturelle qui devait transformer le Québec en dix ans ». A partir de là se déploie aussi toute la richesse de l'étude d'A. Bourassa, que l'on craint presque de trahir en la réduisant à quelques grands traits.

La première exposition, qui se veuille «surréaliste» au Québec, est celle des gouaches de Borduas, en mai 1942; et c'est à leur propos qu'apparaît aussi le terme d'automatisme. Mais le groupe de jeunes disciples autour de Borduas se baptise d'abord

du nom de Sagittaires pour une exposition d'avril 1943; ce sont les Guy Viau, Bruno Cormier, Pierre et Claude Gauvreau, Thérèse Renaud, Fernand Leduc, parmi une dizaine d'autres. Des liens s'établissent avec les surréalistes européens exilés; et de New-York, Breton écrit à Leduc pour inviter le groupe montréalais à se rallier à celui de VVV. : l'adhésion suggérée n'était pas la bonne formule, puisque Leduc n'accepte qu'une sorte de ralliement spirituel préservant l'épanouissement de son groupe. Leduc, pourtant, fait figure de théoricien du surréalisme dans le cercle de peintres qui se renforce autour de lui, en 1944-45, avec Barbeau, Mousseau, Riopelle. Et des polémiques se développent autour de la notion ou du tenue «surréalisme», que revendiquent ouvertement les plus jeunes contre la tyrannie des préjugés religieux et nationaux. Rupture, merveilleux, subconscient, ces mots dans l'air; mais le groupe sera définitivement baptisé *Automatistes* en 1947.

La peinture a rompu les amarres, la poésie est entraînée à sa suite. Par un rapprochement bien digne du surréalisme, la peinture désormais illustrera la poésie dans les revues, cahiers collectifs, recueils publiés par les petites éditions d'avant-garde qui vont fleurir au Québec, à commencer par *Les Ateliers d'art graphique*. Le grand poète de l'heure c'est l'Alain Grandbois des *Iles de la nuit*, 1944; pour Bourassa, ni celui-là, ni de plus jeunes poètes ne s'identifient encore vraiment au surréalisme, hormis Thérèse Renaud, l'auteur des *Sables du rêve* en 1946 (« la terre est bleue comme une orange », la fameuse image éluardienne, avait été pour elle un coup de foudre).

« Dans une publication canadienne, le surréalisme s'est reconnu comme dans un miroir » déclarera Breton. Et ce, grâce à P.-E. Borduas « suscitant autour de lui une pléiade de jeunes poètes et d'artistes dont les aspirations fondamentales se confondent avec celles du surréalisme, quand bien même à l'épreuve se manifesteraient des divergences dues à l'écart des générations » (causerie pour Radio-Canada, janvier 1953; texte reconstitué dans *Vie des Arts*, Montréal, 1975). Breton désigne ainsi le fameux cahier *Refus global* de Borduas et ses disciples, d'août 1948, comprenant le manifeste du même nom. Rien de plus significatif que les origines de ce manifeste, en réaction contre des appels parisiens. Breton, rétabli à Paris, prépare la VI^e exposition internationale du surréalisme (juillet 1947). Parallèlement aura lieu à Paris une exposition des automatistes montréalais. A l'époque en France s'accuse le clivage entre la faction politisée et l'aile bretonienne du surréalisme: d'où la déclaration de Breton, *Rupture inaugurale* (juin-juillet 1947), qui dénonce toute subordination aux politiques partisans. Par le canal de Riopelle (seul signataire canadien du manifeste parisien), Breton sollicite la participation de Borduas d'abord pour son projet d'exposition puis pour contresigner *Rupture inaugurale*. Borduas hésite, refuse, puis, l'élan ainsi reçu, compose son propre manifeste. Les

québécois, qui vivaient alors une situation politique très différente, sous le régime ultra-conservateur de l'ère duplessiste, ont éprouvé le besoin d'un manifeste bien à eux, qui ne fût pas déterminé par le contexte européen. Le génie de Borduas a été de concevoir ce manifeste équivalent, mais approprié à la situation culturelle et par là sociale du Québec. Dans sa réponse, à Riopelle pour Breton, Borduas accueillait tout effort de rapprochement à condition que Breton « accepte la vérité, la fatalité, l'entité que nous sommes », formule [admirable de justesse, ajouterons-nous] que Breton accepta.

Refus global, ce titre ne saurait tromper : il s'agit de refuser les conformismes et contraintes pour s'ouvrir à une « acceptation globale de la vie, de ses richesses ». Dès lors, le principe de liberté de l'automatisme artistique devient l'appel à une révolte culturelle contre l'aliénation d'un peuple étouffé par sa soumission à un passé catholique et rationaliste. Au départ néanmoins, le groupe de Borduas refuse les engagements, les limitations politiques de gauche comme de droite, en faveur d'une révolution plus intérieure, plus profonde. Pour Borduas, comme pour Breton, il faut changer la vie, en changeant non tant de politique que de civilisation. Comme il fallait s'y attendre, la portée internationale du manifeste fut pratiquement nulle. Sur place, la portée sociale fut immédiate : Borduas se vit retirer son poste de professeur et se trouva au centre des polémiques. Puis, peu à peu, l'on comprendra qu'il n'avait pas fait moins que de briser la paralysie séculaire du Canada français. Quinze ou vingt ans après, dans les revues vivantes des années 60 comme *Parti pris*, *La Barre du jour*, *Refus global*, vu comme la réorientation décisive de l'histoire québécoise, atteindra une réputation presque légendaire, faisant figure de mythe de la libération.

Borduas accompagna ce texte d'un précieux « Commentaire sur des mots courants » où il prend position en regard du surréalisme. Il publia un second manifeste « Projections libérantes » en février 1949; d'autres textes en 1950 (« Communication intime à mes amis »). Claude Gauvreau à ses côtés contribue à définir la qualité particulière de l'automatisme canadien : une neutralité réceptive sous la dictée de l'inconscient ne suffit plus; cette inspiration doit être suivie et soutenue par une sorte d'autocritique intérieure maintenant la tension émotive. Tel serait l'automatisme « surrationnel », selon une formule de Borduas : plus actif que passif.

Dans l'évolution de la poésie et du théâtre au Québec, cette découverte de l'automatisme marque un tournant capital, et des plus féconds. L'étude d'A. Bourassa se voue alors, pendant 160 pages, à distinguer les vagues successives de cette production littéraire, les générations ou cellules plus ou moins imbriquées qui vont s'élancer dans les avenues ouvertes de cette liberté créatrice et langagière. Chemin faisant, de la fin des années 40 aux années 60, l'on s'aperçoit que les automatistes ne furent pas les

seuls à se situer dans la ligne du surréalisme; d'autres se situeront dans des perspectives beaucoup plus engagées politiquement; puis les jeunes générations prétendront remettre le surréalisme en question, dépasser l'automatisme même, tout en intégrant leur influence, diffuse mais profonde.

Le plus exemplaire des tempéraments poétiques révélés aux débuts de cette aventure fut celui de Claude Gauvreau qui se vante d'avoir fait seul, en quelques années, « toutes les expériences analogues à celles des grands poètes du XX^e siècle », ou d'avoir dépassé poétiquement parlant le surréalisme avant même de le connaître. Poète « exploréen », il se fait le héraut d'un automatisme non figuratif où passent les « mots surréels » d'un langage totalement inventé; non pas un lettrisme mais un langage à la Henri Michaux, abstraction lyrique valant celle des peintres et devenant, proposant une réalité sensible autonome, poésie pure, révélation de l'inconscient individuel et collectif. C'est l'irruption d'un volcan émotif qui est du même coup refus global agressif de la raison sociale. Son recueil *Etal mixte* porte du reste l'influence avouée de Tzara. L'exaltation de l'amour, de la femme-enfant est sienne aussi, par le roman *Beauté baroque* où revit une sorte de Nadja (très réelle: Muriel Guilbault, qui finit par le suicide en 1952, comme Gauvreau lui-même en 1971). Et le théâtre de Gauvreau confirme sa fonction de poète démiurge, de cyclope, de Batlam en rupture avec la société, champion d'un nouvel égrégore à venir: *La Charge de l'original épormyable*, entre autres pièces, a pour sujet profond le rapport de l'acte créateur avec la folie à travers la figure d'un poète en réclusion, considéré comme un aliéné pour ses charges contre la bêtise.

Critique enfin, Gauvreau est l'auteur de textes essentiels au présent sujet, tels que : *L'Épopée automatiste vue par un Cyclope* (1960), « Les affinités surréalistes de Roland Giguère », les *Dix-sept lettres à un fantôme*. Gauvreau ne manque pas d'y préciser les oppositions qui lui tiennent à cœur : « Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (...) sur un non figuratif du monde intérieur »; ce qu'il faut entendre dans une perspective autant littéraire que picturale. Et la vieille distinction entre poètes « européens » et canadiens s'établit pour lui entre mesure et sens baroque. Il rapproche Giguère d'Eluard, Char ou Breton pour se ranger lui, avec Paul-Marie Lapointe, parmi les baroques canadiens à la fougue barbare et vociférante. Bref : « Nous ne sommes pas de vagues singes du surréalisme ». Gauvreau n'en continue pas moins à prôner, à révéler la valeur des enseignements de Breton, s'inspirant de la notion de réalisme ouvert (de *Rupture inaugurale*, de *Limites non-frontières du surréalisme*) pour sa propre conception du monisme athée ou du réalisme anthropomorphique. Pour Gauvreau, s'il n'y a plus de surréalisme vivant, le dynamisme surréaliste reste une puissance vivifiante et subver-

sive irréductible, à faire passer dans le courant de la sensibilité collective.

A côté de Gauvreau, s'inscrit le nom de Paul-Marie Lapointe qui, exalté par Rimbaud, Eluard et Fargue, rejoignit les automatistes, sans le vouloir ni le savoir, en écrivant *Le Vierge incendié*, (1947). Ce titre suggère bien une révolte provocante au nom de l'amour fou. Plus généralement, une abondante production automatiste s'est imposée entre 1946 et 1956, pour se prolonger jusqu'aux années 70. Mais il existe à Montréal, à partir de 1949, un groupe parallèle, plus politisé et en relations plus étroites avec les surréalistes parisiens.

Cet autre groupe s'est formé autour du peintre Alfred Pellan et de son manifeste *Prisme d'yeux* du 4 février 1948; il n'a pas au départ de visées surréalistes, mais militer pour un art indépendant est une audace en ces temps de censure répressive. Quatre des signataires rejoindront plus tard Breton en amis, notamment les peintres Jean Benoît et sa femme Mimi Parent. Dans *Le Surréalisme et la peinture* figurent trois canadiens : le couple cité et Jean-Paul Riopelle. Par réaction contre ce climat répressif du Québec, les jeunes orienteront le groupe vers le surréalisme révolutionnaire : ils suivent les traces schismatiques du mouvement, reliés à la revue *Cobra* par l'intermédiaire d'immigrants comme le belge Théodore Kœnig (le groupe Cobra étant celui des marxisants qui reprochent à Breton son refus de l'engagement politique). Lorsque *Cobra* s'effacera devant la revue *Phases* pour un rapprochement avec Breton à partir de 1954, plusieurs canadiens se trouveront au nouveau sommaire. A Montréal, deux revues polarisent ces tendances : *Place publique* de Jean-Jules Richard et surtout *Les Ateliers d'art graphique* du peintre Dumouchel, partisan de l'art fantastique passé à l'engagement révolutionnaire.

Du côté de la poésie, le chef de file ici est Roland Giguère - dont découle « toute la poésie vivante du Québec » notera Gauvreau vers 1970. Giguère avait été converti au surréalisme par l'étude de Carrouges sur Eluard et Claudel, et par *Capitale de la douleur*. Parti pour la France en 1955, il participera à de nombreuses activités surréalistes, lié avec Edouard Jaguer (de Cobra) et collaborant de près à divers numéros de *Phases* (où reparaît son manifeste-poème *Yeux fixes*, de 1951). Cependant, la révolte de Giguère reste essentiellement poétique et sa libération celle de la parole onirique ou visionnaire. Giguère est aussi le fondateur des éditions Erta, qui ont publié de jeunes poètes plus engagés : un Gilles Hénault, par ailleurs syndicaliste actif, un Claude Haeffely venu de France pour vivre la crise sociale du Québec, un Jean-Paul Martino à situer dans le sillage d'Artaud.

Pour Giguère, l'esprit surréaliste souffle encore directement; mais le départ des deux maîtres, Pellan et Borduas, qui s'exilent vers 1953, va altérer les champs magnétiques; et de 1953 à 1963 monte une nouvelle génération qui met « Le Surréa-

lisme en question et en jeu» à la fois, selon le titre du dernier chapitre de Bourassa. Génération très diverse : certains foyers revendiquent encore l'exemple de Borduas ou de Gauvreau. Le groupe de l'Hexagone notamment, avec G. Hénault, Michel Van Schendel ou Yves Préfontaine, apprécie l'héritage de la poésie automatisée, estimant que son entreprise de libération du langage a ranimé et la poésie et la sensibilité canadiennes. *Refus global*, pour Gaston Miron, est une date, celle du premier ébranlement des dogmatismes, mais il reste à aller plus loin. Quant au surréalisme européen, si une filiation s'est faite, « strictement sur le plan de la littérature », les racines profondes, le terrain d'engagement au Québec sont infiniment autres. Autour de 1960, les avant-gardistes engagés de la revue *Situations* ont tendance à transformer Borduas en père de la contestation, en Guevara québécois. Des célébrations, des « happenings » provocateurs font penser aux manifestations dada de 1920 : il s'agit de réveiller la conscience du peuple québécois. Pour Patrick Straram, partisan du situationnisme et de l'écriture communautaire, le surréalisme est tout à fait dépassé (« L'ennui est la réalité commune du surréalisme vieilli ») ; mais sa propre écriture, jeux de mots, collages, doit beaucoup au surréalisme. D'autres, autour de Claude Péloquin, rejettent l'esprit de clan et de révolte stérile pour aller vers le public (« Les surréalistes étaient négatifs... ils se retranchaient »). Les œuvres par divers côtés s'apparentent toujours au surréalisme ou à l'automatisme, mais les poètes ont une conscience plus vive de l'écriture comme « travail de subversion » au sein de la société, selon une réflexion de Louis Geoffroy, animateur des éditions L'obscène Nyctalope.

*Chances, périls, succès du surréalisme au Québec. **

Restent bien des détails instructifs à découvrir à travers l'étude de Bourassa: l'audace d'un homme d'affaires qui fit lancer, dès 1912, des paquebots canadiens aux lignes « nihilistes » (où Le Corbusier verra, en 1920, des chefs-d'œuvre de l'esthétique moderne) ; le recours à la notion d'égrégoire ou aux mythes amérindiens; cette exposition *Les Rebelles* de 1950 qui parut comme le troisième acte d'une libération après *Prismes d'Yeux* et *Refus global*; l'existence d'une Centrale surrationnelle à Montréal en 1951 ; ou ces traits révélateurs de l'aliénation historique, la politique du cadenas (fermeture des journaux), des artistes chassés des cafés pour y parler français; sans parler de maints groupements (*Les Horlogers du nouvel âge*, devenus le Zirmate), revues (*Liberté*, *Les Cahiers de la file indienne*), figures intéressantes (un Léon Bellefleur qui, entre deux tableaux, retourne à

* Les opinions présentées dans cette partie sont celles du commentateur.

Nerval, Breton, Reverdy; un André Pouliot et ses délires verbaux). Mais il ne faut pas réduire à l'anecdotique un ouvrage qui sait à la fois retracer le dessin de l'évolution générale et apprécier avec une justesse nuancée la qualité surréaliste de nombreuses œuvres poétiques, en faire éprouver le langage, le ton. Mieux encore, il nous semble atteindre à une équité qui, sur un terrain périlleux, évite aussi bien le piège de l'engagement socio-politique que celui de l'idéalisme esthétique : car ce furent bien là les tentations du surréalisme au Québec.

La chance du surréalisme au Québec, ou si l'on préfère la chance du Québec devant le surréalisme, tenait à cette rencontre sur un terrain approprié, c'est-à-dire en un moment où la situation historique appelait, suscitait un effort de renouvellement décisif, à la fois politique et culturel, individuel et collectif. Ce qui semblait s'offrir au surréalisme, était une possibilité d'incarnation, d'application concrète de ses exigences de libération psychique et spirituelle, comme de lutte contre les aliénations sociales. Mais cette insertion dans la réalité québécoise était-elle une chance toute positive ? Ne comportait-elle pas des risques de réduction, de déviation politique notamment, du fait de la « vérité, fatalité, entité » du Québec, pour reprendre les termes de Borduas ? Le retard culturel, ou le décalage chronologique, par rapport à l'Europe, le fait que les initiateurs québécois se sont souvent initiés à Paris, bref l'état des choses devait fatalement faire situer l'automatisme dans la foulée lointaine du surréalisme, comme un écho distant peu digne de l'attention internationale. Le mouvement tardif et localisé ne fut guère mis en parallèle avec le mouvement initial.

Par réaction, un trait constant s'est accusé : l'affirmation jalouse de la spécificité, de l'autonomie de l'expérience surrationnelle québécoise, même si elle reste profondément influencée par le surréalisme, l'ouvrage d'A. Bourassa le prouve; ou si elle mène plusieurs canadiens à participer aux activités du surréalisme international (les Leduc, Riopelle, Mousseau, Marcelle Ferron, Jean Benoît). Il suffit de rappeler à cet égard la boutade de Claude Gauvreau se demandant, en 1969, « si les acquis surréalistes ne nous ont pas été quelquefois plus encombrants qu'utiles » (« L'Épopée automatiste vue par un cyclope »). Il y a sans doute dans ce cas un bel exemple de processus d'imitation/distanciation, pour la sociologie des littératures. L'exemple témoigne surtout, finalement, de la vitalité de cette greffe surréaliste.

Dépasser les leçons du surréalisme pour les appliquer à la situation québécoise vouait donc les acteurs de cette mutation culturelle à la tentation de l'engagement politique: une évolution très nette s'observe, à travers même l'étude d'A. Bourassa, des débuts volontairement non engagés (ce qui ne veut pas dire a-politiques) de l'automatisme, à une orientation révolutionnaire, socialiste ou nationaliste. Divers textes, à commencer par

Refus global, n'ont pris que rétrospectivement leur pleine portée idéologique ou politique. Le surréalisme, pour le moins indifférent au nationalisme en ses origines, est obligé, ici comme ailleurs, de le rencontrer et de trouver une voie entre l'idéalisme apolitique et l'engagement exclusif. Or, l'expérience surréaliste du Québec a ceci d'exemplaire qu'elle se définit, hors des méfiances jalouses ou des réductions politiques, comme un dialogue vivant entre surréalisme et culture québécoise : d'un côté, chez nombre de peintres et de poètes authentiques, l'inspiration surréaliste retrouve, dans un terreau mental différent, toute sa vigueur imprévisible. L'autre résultat acquis est le rayonnement collectif de cette poésie même: Roland Giguère, revenant au pays après ses années parisiennes, eut alors le juste sentiment que la poésie surréaliste s'était insérée dans la réalité québécoise, que l'automatisme avait réveillé l'inconscient collectif. L'instrument de cet éveil aura été à la fois le développement d'un mythe de la libération et l'audacieuse liberté du langage chez les automatistes, leurs émules, leurs successeurs : c'est le travail sur les structures du langage qui a fait des poètes les « militants authentiques d'une vraie révolution au Québec », selon une formule de Cl. Gauvreau.

Il faut rappeler encore, à ce propos, qu'un rôle non négligeable a été tenu dans cette diffusion collective du nouvel esprit poétique par une pléiade de revues dont les principaux collaborateurs ont souvent été ces poètes québécois - qui animent parallèlement les diverses petites éditions où se rencontrent la poésie et la peinture. La réflexion sur automatisme, surréalisme et Québec s'est développée, notamment pendant les années soixante, à travers ces revues, entre autres : *Situations*, *Liberté*, *Parti pris* (voir plus loin), *La Barre du jour* avec son numéro spécial de 1969 sur les Automatistes; et à l'occasion *La Revue socialiste*, *Vie des arts*.

Pour une sémiotique du texte automatiste.

L'automatisme a pris rang aussi, par ailleurs, sur les étagères de la nouvelle critique grâce à l'étude de Jean Fisette sur *Le Texte automatiste*, intéressante contrepartie à l'approche historique de Bourassa. J. Fisette regroupe sous ce titre trois œuvres typiques, *Le Vierge incendié* de P. M. Lapointe, *Refus global*, et *Yeux fixes* de R. Giguère pour un « Essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle ». Une bonne moitié de l'essai est consacrée, en effet, à une réflexion méthodologique, presque un plaidoyer en faveur de la critique de type linguistique. Loin de tout thématisme, il vise à une description des textes dans le métalangage spécifique d'une analyse de fonctionnement qui emprunte ses concepts opératoires à Hjelmslev et Jakobson, à Barthes, à Greimas, Coquet et Rastier, à Benveniste et Kristeva. L'auteur

soutient cette ambition, ou cette gageure, en virtuose, précisant même des notions comme isotopie lexématique et isotopie sémémique, ou le passage des personnes verbales aux personnes de la fiction. C'est l'une de ces brillantes démonstrations de méthode qui courent le risque d'offusquer les textes, de les dissimuler derrière les fagots de leur propre jonglerie. Sans échapper à ce risque, les analyses de J. Fisette suscitent néanmoins assez d'intérêt pour qu'on en recueille quelques conclusions, inévitablement simplificatrices.

Le Vierge incendié semble d'abord développer trois isotopies: une dialectique culturelle (confrontation de deux échelles de valeurs), une relation sexuelle, un propos sur le discours. Mais par-delà ses champs lexématiques, un niveau très complexe de réseaux sémiques révèle le fonctionnement d'un texte singulièrement rebelle à toute définition de constantes axiologiques. Au fond, c'est un texte sans prédominance isotopique, où les rapports jouent un rôle d'indétermination, ne mimant l'utilisation rationnelle du langage que pour la dénoncer; texte poétique par excellence, sinon par excès, en ce qu'il fonctionne au niveau de la perception et du sensible, suggérant des sens multiples et contradictoires pour échapper aux catégories de la pensée.

Le texte de *Refus global* suggère au contraire, dans sa richesse de projections isotopiques, l'établissement de systèmes d'oppositions lexicales renvoyant à des modèles dont l'axiologie se définit par la constante confrontation d'effets euphoriques ou dysphoriques prenant valeur absolue (« écartèlement entre les puissances psychiques et les puissances raisonnantes », dit le texte du manifeste). Ce modèle binaire reste ouvert à tous les paradigmes ou interprétations (sociales, politiques, mythiques, artistiques, dont la critique n'a pas manqué en effet de le charger). Mais il ne s'agit ici que de la rhétorique, ou du mécanisme d'un système qui appelle ces possibilités multiples : moule de signifiants et non contenu de signifiés figés. Quant à *Yeux fixes*, le manifeste-poème de Giguère, il paraît, à J. Fisette, imposer le déroulement de son texte à un rythme accéléré où se dissout la conscience d'une signification. L'enjeu du texte se situe à la frontière indécise entre deux perspectives, puisqu'il relève à la fois d'une analyse narrative, et d'une analyse linguistique pour son aspect poétique. Sa structure narrative viserait à des effets de continu/discontinu par enchevêtrements d'isotopies et divers compartimentages; l'approche linguistique révélerait la duplicité du texte et de son sujet, la constante ambiguïté d'une double lecture possible entre les pôles de la fiction et de l'assertion gnomique.

Les conclusions de J. Fisette cherchent à définir un modèle actantiel du texte automatiste. Dans le cas de *Refus global*, le simplisme de la rhétorique fait la virulence d'un texte «terroriste» où s'hypertrophie l'axe de la participation avec ses rapports de contradiction (Passion/Raison, confrontation d'idéolo-

gies). *Le vierge incendié* se garde de poser la contestation théoriquement, mais réalise, incarne cette Passion absolue proposée par le manifeste de Borduas, en ce que le texte de Lapointe échappe à la logique, postule l'utopie sur l'axe prédominant du désir, ou exhibe une angoisse devant la relativité des valeurs, l'univers chaotique de la vie moderne. *Yeux fixes*, sur l'axe de la communication, pose la question d'un sujet qui se donne naissance, qui affronte l'inconnu pour se construire lui-même, appelé à vivre spontanément l'univers utopique. (Le triptyque de J. Fisette ne fait-il pas rêver d'une application de sa méthode aux textes automatiques du surréalisme même ?).

Le post-surréalisme : La revue Parti pris - Une poésie sauvage.

Pour en revenir à la perspective littéraire et culturelle plus générale, il faut signaler des travaux qui, complétant ou prolongeant la synthèse de Bourassa, éclairent ce qu'on a pu appeler le post-surréalisme des années soixante et au-delà : période où se reconnaît l'influence diffuse, assimilée, de l'automatisme et de sa liberté langagière, même si elle est mise en question ou conjuguée avec d'autres tendances nouvelles.

A. Bourassa avait écarté de son enquête la revue *Parti pris* de 1963-68 pour son caractère trop politisé. Ce titre renvoie justement à la problématique sartrienne de l'engagement, appliquée à la situation du Canada français. L'évolution, déjà soulignée dans ce sens, prend alors une allure accélérée et cette revue a été l'un des foyers, l'un des creusets de l'identité québécoise. Son équipe, avec André Major, Paul Chamberland, André Brochu, Thérèse Renaud, Gérald Godin, apparaît comme une sorte de « Front intellectuel de libération du Québec », qui entend promouvoir à la fois séparatisme, socialisme et laïcisme. La revue garde néanmoins sa dimension culturelle, sujet de l'étude de Lise Gauvin « *Parti pris* » littéraire (1975). Elle rappelle les vues de P. Chamberland sur la poésie des années cinquante comme poésie « cosmogonique-territoriale », une poésie qui recherche dans la « Terre Québec » (ce sera le titre d'un recueil de Chamberland en 1964) l'élémentaire, le sacré primitif, le point suprême qui rendra le contact avec l'acte fondateur et le flot vital des énergies cosmiques. Une brisure pourtant s'est opérée : il s'agit de dire, aussi bien que le mythique, le dérisoire ou le quotidien, pour rétablir des liens organiques avec un pays concret. Continuité et rupture, qui s'accuse avec *Parti pris*. La complaisance lyrique (« les barbituriques du lyrisme »), élitiste, devient suspecte. Le poète québécois, dans son « dur désir de dire vrai », passe du songe au réel, du mysticisme à l'action, du discours poétique à la parole politique, ou du moins aux « poèmes de l'anté-révolution » ; sa langue sera volontiers la « langue verte, populaire et quelquefois française » des « molsonnutionnaires ».

comme le dit G. Godin pour ses *Cantouques* (1967. Molson est une marque de bière).

La rupture avec les traditions fait certes écho à la colère de Borduas quelque vingt ans plus tôt; mais cette génération aînée est jugée en même temps : on lui reproche son individualisme enlisé dans les marais de la vie intérieure (« cessons de farfouiller l'inconscient »), son élitisme qui tournait le dos aux réalités pour une vaine « révolte des artistes » (« Borduas a fui le 'pays incertain' qui le rongait vers une France impossible qui l'acheva dans l'asphyxie des 'blancs et noirs', image obsédante de notre désert... »). Bref, tout en reconnaissant la valeur de *Refus global*, la fécondité de l'automatisme, la génération des années soixante estime que ses aînés n'ont guère su concrétiser leur rêve d'un égrégora surrationnel.

Pour un aperçu sur les tendances les plus récentes, empruntons les remarques de Clément Moisan dans un numéro spécial *d'Etudes françaises*, d'octobre 1977, qui présentait un bilan de la littérature québécoise pour les années 1960-77. La nouvelle « poésie sauvage » (le mot est à la mode; voir Guy Robert, dans *Il y a des poètes partout*, R.E., 1975), cette poésie de la décennie 1965-75 environ, offre un alliage de primitivisme et d'expériences ésotériques. Cet ésotérisme tient à un souci de technique formaliste : collages, jeux de mots, de graphisme, recherches d'écriture, production de textes (on se méfie des termes : Œuvre, Littérature) relèvent d'une contestation à la fois culturelle et sociale. Transgression ludique et par là militante, des formes et des systèmes, qu'on a définie comme une poésie baroque. « J'aime la poésie baroque, les surréalistes m'ennuient » : Michel Beaulieu marque ainsi la rupture de la plus jeune génération avec celle des Lapointe, Gauvreau, Giguère qui se reliait au surréalisme. Cet âge de la rhétorique (outre qu'il serait un âge de la musique selon C. Moisan), est aussi l'âge d'une nouvelle mystique: laïque, sauvage, primitive, en ce qu'elle descend vers les réalités de *l'underground* dans le décor de la civilisation américaine d'aujourd'hui (« Machine Gun Susie/Une fille belle comme une T'Bird 59 »). Erotisme provocateur, recours aux drogues, suppression de tous les tabous, dénonciation de la société industrielle, soif de bonheur concret s'expriment dans un langage très actuel où se mêlent français, anglais, joual, ou vocabulaires profane et religieux. Parmi ces enfants terribles, d'esprit anarchiste et jouisseur, citons un Denis Vanier, auteur de *Pornographie Delieatessen* (1968), que Gauvreau classe pourtant dans le sillage de *Refus global*, à titre de poésie «post-surréaliste»; ou un Lucien Francœur qui a vu son *Drive-in* publié à Paris chez Seghers.

Travaux divers, surréalisme français :

Eluard - L'automatisme psychique avant le surréalisme

- Arcane 17.

L'intérêt diffus pour le surréalisme s'est manifesté encore par la publication de recherches ou thèses préparées dans les universités du Québec ou du Canada anglais : telle l'étude de Gabrielle Poulin sur Eluard, *Les miroirs d'un poète* (1969). Non seulement G. Poulin met en valeur l'importance du thème - en esquissant une synthèse de toute l'évolution poétique à travers les miroirs éblouissants ou maléfiques, transparents ou vides, fermés ou brisés, miroirs légers de la jeunesse, miroir double de la réflexion amoureuse, miroirs brouillés de l'inhumain - mais aussi cette synthèse se fait miroir de l'œuvre éluardienne en projetant au passage les reflets d'une intuition pénétrante sur bien des poèmes éblouissants ou obscurs.

Dans *Le Surréalisme désocculté* (1975), Bernard-Paul Robert, à la suite des justes remarques de M. Sanouillet et de l'article connu de J. Starobinski (« Freud, Breton, Myers »), s'efforce de déterminer ce que Breton, pour le premier *Manifeste* notamment, peut devoir ou ne pas devoir aux psychiatres, psychanalystes et à certains penseurs. Quelle sources ou influences ont pu susciter ou confirmer l'intérêt que Breton accorde aux « expériences de sommeil », aux enseignements du rêve, intérêt aussi grand pour le moins que celui qu'il porte aux possibilités de l'écriture automatique. B.-P. Robert confirme sur pièces, avec une exactitude minutieuse, le peu que Breton semble emprunter à Freud, l'admiration mitigée qu'il lui adresse, en regard des nombreux rapprochements qui s'imposent avec les travaux de Myers. Il précise ce que Breton a pu connaître de Hegel à travers Benedetto Croce; les troublantes coïncidences avec l'hallucination hypnagogique et l'automatisme des images selon Alfred Maury et quelques autres; le rapport essentiel des « associations d'idées incontrôlées » du surréalisme avec l'automatisme psychologique de Pierre Janet (rapport dûment confirmé à B.-P. Robert par Philippe Soupault). Cette enquête très objective offre des rapprochements d'autant plus frappants qu'elle se garde de conclusions hâtives ou d'attributions forcées.

L'étude critique la plus récente, celle de Suzanne Lamy, *André Breton : hermétisme et poésie dans « Arcane 17 »* (1977), nous ramènera à notre point de départ, ce passage de Breton au Québec. Sans faire oublier un remarquable article de Michel Beaujour sur « André Breton mythographe : Arcane 17 » (de 1967), S. Lamy explore la complexité pluridimensionnelle de ce texte, qui, pour jouir d'un moindre prestige, n'en apparaît pas moins comme le couronnement d'une série de textes antérieurs, l'aboutissement des poèmes, des essais, des grandes proses poétiques de Breton. S. Lamy ne s'applique pas longtemps à cette possible « lecture en palimpseste » qu'elle suggère, car *Arcane 17*

est déjà assez riche en soi, chargée de références culturelles plus ou moins voilées aux diverses branches de l'ésotérisme, chargée aussi bien de multiples connotations passagères ou de rapports d'intertextualité plus soutenus avec des textes littéraires, des traditions mythiques; enfin l'œuvre se présente à la fois comme « récit autobiographique, prose poétique, écrit didactique et essai » offrant une pluralité de types de discours. Le narratif ou le didactique dans *Arcane 17* servent à l'implantation ou à la justification du poétique : celui-ci engage la conscience imaginative sur la voie du déchiffrement, ou plutôt d'une « remythisation », avec ce jeu de spectacles et de tableaux au long de l'œuvre, entre lesquels se déploie l'espace de l'analogie ou de l'intertextualité mythique; d'un niveau à l'autre, s'opère une transmutation qui élève l'amour vécu au rang de destin exemplaire.

Mais plus qu'à ce fonctionnement, S. Lamy s'attache à l'exploration du labyrinthe des relations entre « hermétisme et poésie ». Le mérite essentiel de cette étude tient à l'effort d'établissement et de classement des diverses références aux traditions occultes et mythiques, avec la suggestion de tout le jeu dynamique de l'œuvre entre ces divers niveaux de signification. Cette pertinence littéraire anime donc le rappel des figures de l'ésotérisme (Paracelse, Fabre d'Olivet, Eliphas Levi et autres), de l'utopie du XIXe siècle (Fourier, Le Père Enfantin, ou Flora Tristan). Le lexique de l'œuvre, flore, bestiaire ou lapidaire, ses images d'eau ou de feu, s'éclairent de rapprochements avec le code alchimique. Et surtout l'étude des « ensembles ésotériques et littéraires matrices d'*Arcane 17* » fait voir comment Breton réactive par allusions, par facettes ou fragments, qui entrecroisent leurs résonances symboliques, la légende gaspésienne de l'ogre mangeur de femmes et celle de Mélusine, l'Apocalypse et les « Hymnes à la nuit » de Novalis, la XVIIe lame du tarot, le mythe d'Isis et d'Osiris, les mystères d'Eleusis ou le mythe d'Orphée. Non moins intéressante à suivre est toute la filière des écrivains ou artistes avec lesquels directement ou indirectement dialogue Breton. Enfin, dans une partie sur « l'écriture convulsive » d'*Arcane 17*, l'épisode ou conte de l'enfant et du harfang permet de dégager une mise en abyme qui réfléchit les thèmes et le fonctionnement de l'ensemble du texte.

S. Lamy montre donc assez l'ambiguïté et la richesse d'une œuvre qui, par son caractère de texte ouvert et pluriel, sa transgression des codes littéraires, ses jeux d'intertextualité, invite à une lecture-écriture très moderne, tout en reposant sur un savoir quasi-archéologique. Si une recherche plus générale sur les rapports de Breton avec l'ésotérisme reste à faire, cette exploration-ci offre déjà l'un des maillons de la chaîne. Il paraît plus contestable de prêter à l'œuvre une actualité brûlante à sa date de 1944-45. Comme le montre le manuscrit, chargé de corrections nous dit-on, ou la mise en abyme soulignée, nous sommes loin

avec *Arcane 17* de la coulée d'écriture automatique des années vingt. La complexité savante des plans et structures révèle une conscience très surveillée de l'écriture, au contraire.

Dans quelle mesure une œuvre si chargée de culture peut-elle être écoutée des jeunes, des jeunes poètes du Québec d'aujourd'hui par exemple? L'enseignement des ouvrages que nous avons évoqués invite à penser que, hors de cet héritage culturel largement européen qui pèse sur une œuvre comme *Arcane 17*, le surréalisme a vu revivre au Québec son impulsion psychique révolutionnaire, laquelle suscite quelques grandes œuvres poétiques (comme celles de Cl. Gauvreau, de R. Giguère), aboutit parfois à des manifestations publiques de type curieusement dadaïste, se conjugue inévitablement avec un souci d'engagement politique au risque de s'y diluer, et surtout semble se propager de quelques peintres et poètes renouvelant le langage à l'esprit de toute une collectivité.

Université de Vancouver.

BIBLIOGRAPHIE

des ouvrages ou articles analysés, signalés ou utiles

- BEAUJOUR, Michel, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Etudes françaises* (Montréal), III, 2, mai 1967, pp. 215-33.
- BERQUÉ, Jacques, *Les Québécois*, Montréal, HMH; Paris, Maspero, 1968. Regroupe des articles de la revue *Parti pris*.
- BIAIS, Jacques, *De l'ordre et de l'aventure: la poésie au Québec, de 1934 à 1944*, Québec, P.U. Laval, 1975.
- BOURASSA, André G., *Surréalisme et Littérature québécoise*, Montréal, Ed. L'Étincelle, 1977.
- ETHIER-BIAIS, Jean, « Borduas et Breton », *Etudes françaises*, IV, 4, 1968, pp. 369-82.
- FISSETTE, Jean, *Le Texte automatiste : essai de théorie / pratique de sémiotique textuelle*, Montréal, P.U. du Québec, 1977.
- GAUVIN, Lise, « *Parti pris* » littéraire, Montréal, P.U. de Montréal, 1975.
- GAUVREAU, Claude, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, 17-20, janv.-août 1969.
- GAUVREAU, Claude, *Œuvres créatrices complètes*, Québec, Parti pris, 1977.
- GRANDPRÉ, Pierre de, *Histoire de la littérature française du Québec*, T. III (1945 à nos jours), La Poésie, Montréal, Beauchemin, 1969. Chap. VI : P. de Grandpré, Michel Van Schendel, « Du Refus global à une poésie de l'appartenance ».
- LAMY, Suzanne, *André Breton: hermétisme et poésie dans « Arcane 17 »*, Montréal, P.U. de Montréal, 1977.
- Livres et auteurs québécois: Revue critique de l'année littéraire: 1977*, Québec, P.U. Laval, 1978.
- MAJOR, Jean-Louis, « L'Hexagone : une aventure en poésie québécoise ». Dans : *La Poésie canadienne-française : Perspectives historiques et thématiques, profils de poètes, témoignages, bibliographie*. « Archives des lettres canadiennes », publication du Centre de recherche de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa. Montréal, Fides, 1969, pp. 175-203.

- MARCOTTE, Gilles, *Le Temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969.
- MAUGE, Axel, *Poésie et société au Québec, 1937-1970*, Québec, P.U.L., 1972.
- MOISAN, Clément, « La poésie », *Études françaises* : « Petit manuel de littérature québécoise », XIII, 34, oct. 1977, pp. 279-300.
- POULIN, Gabrielle, *Les Miroirs d'un poète : image et reflets de Paul Eluard*, Montréal, Bellarmin; Paris, Desclée, 1969.
Voir notre compte rendu plus détaillé de cet ouvrage, *Revue des langues romanes*, LXXX, 2, 1973, pp. 455-63.
- RANCOURT, Jacques, « Québec ». Dans: Serge Brindeau et al., *La Poésie contemporaine de langue française : études critiques*, Paris, éd. Saint-Germain des Prés, 1973, pp. 525-612.
- ROBERT, Guy, « La poésie sauvage au Québec ». *Il Y a des poètes partout. Revue d'Esthétique*, 34/1975. Publ. en 10/18, Paris, U.G.E., 1975, pp. 132-62.
- ROBERT, Bernard-Paul, *Le Surréalisme désoculté (Manifeste du Surréalisme : 1924)*, Ottawa, Ed. de l'U. d'Ottawa, 1975.

DOCUMENTS

THÈSES

I. - THÈSES SOUTENUES

A) AUTEURS

ARAGON

HOWARTH Michael - 3^e cycle N.R. - *Le développement d'une poésie nationale chez Aragon (1918-1945)*, JEAN, Aix-Marseille 1, 06/78.

ARTAUD

BINDER Christian - 3^e cycle N.R. - *Antonin Artaud : l'insurrection dans la langue*, BARTHES, E.H.E.S.S., 12/78.

BATAILLE

LAROSE Jean - 3^e cycle N.R. - *Economie textuelle et agonies féminines chez Georges Bataille*, DIDIER LE GALL, Paris VIII 12/78.

QUEILLES Gérard - 3^e cycle A.R. - *A. Breton et G. Bataille : dépassement absolu ou le rapport à Hegel*, ANGLES, Paris IV, 03/79.

DESNOS

VASQUEZ Carmen - 3^e cycle A. R. - *Robert Desnos et le monde hispanique*, PAGEAUX, Paris III, 06/79.

WILLS David - 3^e cycle N.R. - *Nouveaux hybrides. Essai sur la poésie surréaliste de Robert Desnos*, DECAUDIN, Paris III, 06/79.

ELUARD

BALLARIGA Michel - 3^e cycle N.R. - *Structure isotopique de*

Poésie Ininterrompue II de Paul Eluard, MAURAND, Toulouse II, 12/78.

- GRACQ
ALLIEZ Geneviève - 3^e cycle A.R. - *Gracq et Junger : affinités et convergences*, COUFFIGNAL, Toulouse II, 11/78.
- SCHEHADE
JAZZAR Daya - 3^e cycle N.R. - *Etude littéraire et dramaturgique du théâtre de Georges Schéhadié*, LAGRAVE, Bordeaux III, 07/79.
- TANGUY
MABIN Renée - 3^e cycle N.R. - *Yves Tanguy, peintre surréaliste*, QUESNEL, Brest, 06/79.
- VITRAC
DARMENDRAIL Catherine - 3^e cycle A.R. - *Le théâtre de Roger Vitrac*, JOMARON, Paris X, 11/78.

B) THEMES

- CRITIQUE
NAVARRI Roger - D.E. - *La critique surréaliste - Histoire - Principes - Méthodes*, LEVAILLANT, Paris VIII, 06/79.
- POESIE AFRO-ANTILLAISE
AMOUGOU Charles - 3^e cycle A.R. - *Les rapports entre la poésie afro-antillaise et le surréalisme*, MICHAUD, Paris X, 06/79.
- POESIE IRANIENNE
ABOLGASSEMI Machallah - 3^e cycle N.R. - *La nouvelle poésie iranienne: Chamlon, poète traducteur d'Eluard*, ROUSSEAU, Aix-Marseille 1, 06/78.
- POESIE SUEDOISE
PARES Jean-Louis - 3^e cycle N.R. - *Influence du surréalisme dans la poésie suédoise des années trente : aspect historique*, GRAVIER, Paris IV, 06/79.
- ROMAN
CHENIEUX-GENDRON Jacqueline - D.E. - *Le surréalisme et le roman*, CASTEX, Paris IV, 05/79.

II. - DOCTORATS D'ETAT inscrits

A) AUTEURS

- ARAGON
REMY Jean-Luc, *L'idée du roman dans l'œuvre de Louis Aragon*, RAIMOND, Paris IV, 04/79.
- ARTAUD
BANU née BORIE Monique, *Antonin Artaud et la recherche du « retour aux sources » dans le théâtre contemporain*, SCHERER, Paris III, 09/79.
- BRETON
FORMENTELLI Georges, *Connaissance et présence chez André Breton*, MAUZI, Paris IV, 04/75 E 01/79.
- CHAR
BOMBARDE Odile, *Les sens de la vie dans l'œuvre de René Char*, BLIN, Paris IV, 01/79.
- GRACQ
FABRE-LUCE Anne, *Julien Gracq: une rhétorique de l'indicible*, MASSON, Paris X, 10/74 PE 02/79.

- HUSSON-MAROT Isabelle, *Le champ féminin dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, BANCQUART, Paris X, 10/78.
- ROUSSEL
MARTIN Gérard, *Autour de Raymond Roussel : l'existence décrite*, MAILHOS, Toulouse II, 11/78.
- DEUX AUTEURS
JEAN Georges, *La construction des métaphores dans l'œuvre poétique d'André Breton et Paul Eluard de 1920 à 1930*, FRANÇOIS, Paris V, 07/78.

B) THEMES

- ENONCIATION
GIBS Sylwia, *Problématique de l'énonciation: champ surréaliste*, DUMAS, Paris VII, 07/79.
- ESTHETIQUE
SOUBIRAN Jean-Roger, *Du romantisme au surréalisme: recherche sur les thèmes d'inspiration dans la peinture française entre 1880 et 1918*, THUILLIER, Paris IV, 03/79.
- SUICIDE
CARASSOU Michel, *Le surréalisme et le suicide: Vaché, Rigaut, Crevel (1919-1939)*, DECAUDIN, Paris III, 04/79.

III. - THESES DE 3^e CYCLE INSCRITES

A) AUTEURS

- ARAGON
GRULLON Ivan, *Conceptions de l'histoire et structures romanesques dans l'œuvre d'Aragon*, ROUSSEAU, Aix-Marseille 1, 06/79.
MOREL née CHAMPOLLION Elisabeth, *Etude syntaxique de l'image dans l'œuvre romanesque de Louis Aragon*, SOBRA, Bordeaux III, 01/79.
YACOUB Ohiay, *Le rayonnement d'Aragon parmi les écrivains arabes du Moyen-Orient*, DASPRE, Nice, 10/78.
- ARTAUD
VERNET Joël, *La folie et la « chose littéraire »; l'antigrammaticalité chez Antonin Artaud*, CUSIN, Lyon II, 12/78.
- BRETON
BAKRI née ARNAUD Mireille, *La femme de Nerval à Breton*, CERMAKIAN, Montpellier III, 11/78.
MATSUURA Hisaki, *André Breton et le langage poétique*, DECAUDIN, Paris III, 10/78.
- CHAR
BADIN Paul, *René Char et le matériau poétique*, CESBRON, Nantes, 01/79.
- CREVEL
MAUBAILLY née TUFFIER Madeleine, *Réalité et mythes personnels dans l'univers de René Crevel*, MONFERIER, Bordeaux III, 11/78.
- DALI
PASTORE Michel, *Esthétique dalinienne. Peinture et littérature: leurs rapports dans les théories de S. Dali*, ROUSSEAU, Aix-Marseille 1, 06/79.
- DESNOS
BAILEY Alice, *Les images de l'eau dans la poésie de Robert Desnos*, CHABOT, Aix-Marseille 1, 10/78.

- DUPREY
THEPAULT Jean-Pierre, *Jean-Pierre Duprey - 1930-1959 - Imaginaire et écriture*, MASSON, Paris X, 04/79.
- ELUARD
EL JIDDE René, *Rôle des images dans la poésie d'Eluard* (192G-1935), MAILHOS, Toulouse II, 11/78.
MATHUS Didier, *Imaginaire et idéologie dans l'œuvre de Paul Eluard*, MILNER, Dijon, 10/78.
PERRIN Véronique, *La femme dans l'œuvre poétique d'Eluard*, BELLET, Lyon II, 10/78.
- FINI
SAMMER Claude, *Scénographies d'un univers « féminin » : Léonor Fini, femme-peintre*, DUMAS, Paris VII, 10/78.
- LEIRIS
KERYHUEL Patrick, *La poétique de la femme chez Michel Leiris*, MORAUD, Brest, 09/78.
SPIELDENNER Edith, *L'écriture et la mort dans « Règle du jeu » de Michel Leiris*, BAUDE, Metz, 12/78.
- MABILLE
GRANGE-COURTY Jacques, *Un itinéraire intellectuel : P. Mabille*, DUBOIS, Bordeaux III, 10/78.
- PAZ
DIBOUT Sylvie, *Langage et champ de réalité dans l'œuvre poétique et critique d'Octavio Paz*, FELL, Rennes II, 09/78.
RAMOS-IZQUIERDO MULL Eduardo, *De Mallarmé à Paz: étude sur l'espace poétique*, YURKIEVICH, Paris VIII, 10/78.
- PIEYRE DE MANDIARGUES
ANDRADE Vera Lucia, *Marbre : une lecture du fantastique chez Pieyre de Mandiargues*, DEMORIS, Lille III, 12/78.
DEL MONACO née ADAM Marie-Thérèse, *Monstres, masques et machines dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues*, BANC QUART, Paris X, 09/78.
KLEIN née LATAUD Christiane, *Analyse des récits de Pieyre de Mandiargues*, GENOT, Paris X, 07/79.
- QUENEAU
AUDIOT Patrick, *Problèmes de lecture : Raymond Queneau romancier*, DUGAST-PORTES, Rennes II, 01/79.
FILERI née MARCHESELLI Laura, *L'œuvre poétique de Raymond Queneau: la parodie comme métadiscours*, DECAUDIN, Paris III, 02/79.
- SCHEHADE
BOUSTANI née EL-AKL Sarnia, *Recherches sur le personnage de théâtre de Schéhéradé*, ROBICHEZ, Paris IV, 06/79.

B) THEMES

- ESTHETIQUE
BERTON Dominique, *Autour de Mgescher (fantastique - surréalisme - maniérisme)*, PASSERON, Paris I, 04/79.
GIRARDIN Hervé, *Du surréalisme en tant qu'indien d'Amérique*, LAUDE, Paris I, 02/79.
- LITTERATURE ARABE
MAHFOUZ Issam, *L'influence du surréalisme sur la littérature arabe moderne*, BERQUE, E.H.E.S.S., 06/78.
- LIVRE
HUAZI née BAYOUMI Noha, *L'image du surréalisme à travers les livres de souvenirs*, DECAUDIN, Paris III, 10/78.
- POETES
SCARTAZZINI née HOFFMANN Marie-Louise, *Brentano et les poètes surréalistes, en particulier Hans Arp*, TUNNER, Lille III, 05/79.

DEUX AUTEURS ET PLUS

- CESAIRE
MARTA Janet, *La métaphore et la transformation sociale: chez Gaston Miron, Pablo Neruda et Aimé Césaire; étude comparative*, LAUNAY, Nice, 06/79.
- LEIRIS
DUSZA Bogdan, *Les entreprises autobiographiques de Michel Leiris et de François Nourissier*, DETALLE, Nancy II, 02/79.
- PREVERT
PAIVA VIANA Antonio, *Approches de deux univers poétiques: Jacques Prévert et Manuel Bandeira*, PAGEAUX, Paris III, 06/79.
- TZARA
BLACHERE Jean-Claude, *Le modèle nègre. Aspects du primitivisme littéraire français au XX^e siècle (G. Apollinaire, B. Cendrars, T. Tzara)*, GENGOUX, Nantes, 05/79.

EN MARGE...

- BATAILLE
COLSON Martial, *Littérature et politique : G. Bataille*, PICARD, Reims, 03/79.

BIBLIOGRAPHIE (1977-1980)

Michel CARASSOU

1. - LIVRES

- ARAGON Louis. - *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979, 12,4 x 19, 240 p.
Réimpression de l'ouvrage publié en 1928 chez le même éditeur.
- BARON Jacques. - *Anthologie plastique du Surréalisme*, Paris, Filipacchi, 1980, 24,5 x 30,5, 300 illustr. coul. et 143 illustr. noir.
- BEHAR Henri. - *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, coll. « Idées D. », 1978.
Réimpression en poche de l'ouvrage publié en 1967.
- BJERKE PETERSON Willem. - *Des symboles dans l'art abstrait*, trad. du danois par J. Gayraud et J.-P. Olund, Paris, Jacques Rivière, 1980, 15 x 19,6, 72 p., illustr.
- BLANCHARD Maurice. - *Débuter après la mort*, textes réunis et présentés par Jean-Hugues Malineau, préfaces de Jean-Michel Goutier et Fernand Verhesen, lettre de Gaston Bachelard, Paris, Plasma, 1977, 14 x 22, 356 p., br.
- BLANCHARD Maurice. - *C'est la fête et vous n'en savez rien*, suivi de « La hauteur des murs », Paris, Plasma, 1979, 14 x 22, 80 p., br.
- BRISSET Jean-Pierre. - *La Grammaire logique*, Paris, Baudouin, 1980, 13 x 21, 202 p., br.
- BRISSET Jean-Pierre. - *Les Origines humaines*, deuxième édition de *la Science de Dieu*, Paris, Baudouin, 1980, 13 x 21, 280 p., br.
- BONNEFOY Geneviève. - *Serpan, artiste d'aujourd'hui*, sl., Collection de Beaulieu, 1977, 16,5 x 18, 72 p., illustr.

- BUTOR Michel et SICARD Michel. - *Christian Dotremont. Entretiens sur les logogrammes*, Paris, J.-M. Place, coll. c *Ecrivures* », 1978, 18 x 24, 48 p., illustr., br.
- DEDICOVA Irena. - *Peintures 1967-1977*, textes de Pierre Gaudibert, Arturo Schwarz, José Pierre, René Passeron, Claude Viseux, Wolfgang Sauré, Gérald Gassiot-Talabot, Edouard Jaguer, Frantisek Smejkal, Miroslav Lamac, Jean-Clarence Lambert, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1977, 21 x 27, 64 p., br., illustr. coul. et noir.
- DOTREMONT Christian. - *Traces*, préface de Philippe Noiret, Bruxelles, Jacques Antoine, coll. « Passé-Présent », 1980, 14,5 x 21, 152 p., br.
- ETHUIN Anne et JAGUER Edouard, *Regards obliques sur une histoire parallèle*. Six collages revêtus d'Anne Ethuin et six poèmes d'Edouard Jaguer, Paris-Toronto, Editions Phases-Oasis, 1977, 26 x 33, 28 p., br.
Tiré à 333 exemplaires, les 33 premiers sur velin d'Arches contiennent un collage revêtu original en couleur d'Anne Ethuin.
- FONDANE Benjamin. - *Rimbaud le voyou*, édition présentée par Michel Carassou, Paris, Plasma, 1979, 14 x 22, 206 p., br., couv. illustr.
Rééd. de l'essai publié en 1933 aux éditions Denoël et Steele, complétée d'une préface et de cinq chapitres inédits rédigés pour une seconde édition.
- FONDANE Benjamin. - *Faux Traité d'esthétique*, préface de Catherine Thieck, Paris, Plasma, 1980, 14 x 22, 160 p., br., couv. illustr.
Rééd. de l'essai publié en 1938 aux éditions Denoël et Steele, suivie d'un dossier : « Benjamin Fondane et le Surréalisme », présenté par Michel Carassou et réunissant un ensemble d'articles et de lettres écrits par Fondane entre 1925 et 1932.
- FONDANE Benjamin. - *Le Mal des fantômes*, préfaces de David Gascoynes et Patrice Repusseau, Paris, Plasma, 1980, 14 x 22, 329 p., br., couv. illustr.
Ce volume regroupe cinq recueils de poèmes : « Ulysse », nouvelle version (une première version a été publiée en 1933 aux Cahiers du Journal des Poètes, à Bruxelles); « Le mal des fantômes », inédit, 1942-1943; « Titanic », version corrigée du recueil publié en 1937 aux Cahiers du Journal des Poètes; « L'exode » (première édition, La Fenêtre Ardente, 1965); « Au temps du poème et poèmes épars » (première édition, *Non lieu*, 1978).
- FREDERIQUE André. - *La Grande Fugue*, Paris, Plasma, 1980, 14 x 22, 152 p., br., couv. illustr.
Roman en partie autobiographique laissé inachevé par l'auteur à sa mort en 1957. Quelques chapitres en étaient parus dans des revues.
- FREDERIQUE André. - *Histoires blanches*, introduction de Claude Daubercies, Paris, Plasma, 1980, 14 x 22, 272 p., br., couv. illustr.
Rééd. d'un recueil publié en 1945 chez Gallimard.
- GEOGHEGAN Crispin. - *Louis Aragon : essai de bibliographie*. Œuvres. Tome 1 (1918-1969), London, Grant and Cutler Ltd, « Research Bibliographies and Checklists », 1979, 14,5 x 21,5, 140 p., br.
- Le Groupe de Halmstad. 50 ans*, textes de Pontus Hulten, Hans Morner, Lars Bergquist, Jean Héllion, Viveca Bosson, José Vovelle, Ragnar von Hollen, Suède, s. e., 1978, 24,5 x 29, 204 p. + dossier iconographique n. p., illustr. coul. et noir, rel. toile sous jaquette illustr.
- GUILLOIN Jean-Pierre. - *Château d'os* (textes) et MARENCIN Albert. - *Les Retours à l'inconnu* (collages), Bordeaux, Même et Autre, 1979, 19,5x29, 72 p.
- HENRY Maurice. - *L'Humeur du jour*, textes et illustrations de Maurice Henry, présentation de Gérald Gassiot-Talabot, Paris, Georges Fall, 1979, 20 x 21, n.p., illustr. coul. et noir, couv. illustr.
- HIBON Christian. - *Les Mémoires d'un ricochet*, illustr. de Jean-Pierre Faivre, s.l., 1979, 10,5 x 15, n.p.

- HIRTUM Marianne van. • *Le Cheval-Arquebuse*, s.l., J.-J. Sergent imprimeur, 1978, 13,3 x 18,2, 40 p., br.
- HIRTUM Marianne van. - *Le Trépied des algèbres*, Mortemart, Rougerie, 1980, 14,5 x 22,8, 64 p., br.
- HUELSENBECK Richard (éd.). - *Almanach dada*, édition bilingue, traduction de Sabine Wolf, notes de Sabine Wolf et Michel Giroud, Paris, Champ libre, 14 x 22, 406 p., br.
Sommaire : « Dada Almanach », reproduction en fac-similé de l'éd. originale parue à Berlin en 1920 chez l'éditeur Erich Reiss; « Almanach dada », trad. de l'éd. originale, version française des textes allemands, version allemande des textes français; notes en français et en allemand.
- JAGUER Edouard. - *Perahim*, Paris, Editions Non Lieu, 1978, 17 x 19, 116 p., br., couv. illustr.
Monographie du peintre, nombreuses illustr. coul. et noir, biographie, notice bibliographique.
- JAGUER Edouard. - *Remedios Varo*, Paris, Filipacchi, coll. « Septième Face du Dés », 1980, 24,5 x 31, 72 p., relié toile sous jaquette illustr.
Monographie du peintre, nombreuses illustr. dont 31 en couleur.
- JORN Asger. - *Dessins*, accompagnés de poèmes de Jens August Schade et Edouard Jaguer et de textes de René Renne, Claude Serbanne et Edouard Jaguer, Silkeborg-Paris, Editions Silkeborg Kunstmuseum-Phases, 1979, 18 x 23,2, 104 p., br., couv. illustr.
- KOENIG Théodore. - *La Métamorphose*, Bruxelles, Phantômas, s.d., 12 x 21, 208 p., br.
- LAMBERT Dominique, LECOURT Marcel et HIBON Christian. - *La poussière précède l'objet*, porte-folio illustr., s.l.n.d., 17,5 x 26.
- LEGRAND Gérard. - *La Redoute aux oiseaux*, poèmes, frontispice de Guy Rousille, Paris-Toronto, Editions Oasis, 1976, 18 x 24, 64 p., br.
- LEGRAND Gérard. - *Les Yeux dans les yeux*, dessin de couverture et frontispice de Gilles Ghez, Paris, Éllébore, coll. « Phases », 1979, 20 x 27,5, 32 p., br.
- LOSFELD Eric. - *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer*, Paris, Pierre Belfond, 1979, 14 x 22, 226 p., br., couv. illustr. coul.
Dernier ouvrage d'Eric Losfeld, mort en novembre 1979, où il retrace sa vie d'éditeur et ses amitiés avec les surréalistes.
- MARENCIN Albert et BARON Karol. - *L'Instant de la vérité* (images et histoires), Bordeaux, Même et Autre, 1977, 19,5 x 29, 80 p., br.
- MARIEN Marcel. - *L'Activité surréaliste en Belgique*, introduction, commentaires et notes de Marcel Mariën, Bruxelles, Editions Lebeer-Hossmann, « Le Fil Rouge », 1980, 20 x 27, 512 p., relié pleine toile sous jaquette plastifiée. Illustr. abondante, importante bibliographie.
- MESPEDE Dominique. • *Le Seuil du partage*, 6 illustr. de Milos Sikora, Nancy, Groupe Editions Marges, 1980, 21 x 18, 32 p., br.
- POSTNIKOWA Nicole. - *La Maison de l'ombre*, poèmes avec 5 gravures originales de Lida Jurkovic, Grenoble-Toronto, Editions Oasis, 1977, 25 x 25.
- PREVAN Guy. - *La Confession d'Aragon*, Paris, Plasma, 1980, 14 x 22, 129 p., br.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges. - *Frontières humaines*, édition présentée par Jean-Pierre Begot, suivie d'un dossier et d'une bibliographie, Paris, Plasma, 1979, 14 x 22, 408 p., couv. illustr.
Rééd. du roman publié en 1929 aux Editions du Carrefour.
- SCHWARZ Arturo. - *Introduction au discours sur le peu de réalité du « Dernier port du Capitaine Cook »*, Toronto, Oasis Publications, 1980, 11,3 x 15,5, 80 p., br.
- SCUTENAIRE Louis. - *Les Vacances d'un enfant*, préface d'Alberte Spinette, notice biographique, Bruxelles, Jacques Antoine, coll. « Passé-Présent », 1980, 14,5 x 21, 256 p., br., couv. illustr.
Rééd. d'un roman publié en 1954 aux éditions Gallimard.

- SERPAN Iaroslav. - *D'un regard oubliable pour qu'il soit*, choix de poèmes, 1958-1970, Paris, Edit. Saint-Germain-des-Prés, 1977, 16,5 x 18, 136 p., br.
- SERPAN Iaroslav. - *Le dit quand même*, présentation de François Aubral, repères biographiques de Geneviève Bonnefoy, Paris, Le Sycomore, 1980, 13,5 x 20, 192 p., br.
- SOUPAULT Philippe. - *Le Bon Apôtre*, préface de Serge Fauchereau, Paris, Garnier, coll. « Les Inoubliables », 1980, 14,5 x 21, 148 p., br., couv. illustr.
Rééd. du roman publié en 1923 aux éditions du Sagittaire.
- SOUPAULT Philippe. - *Ecrits sur la peinture*, Paris, Lachenal et Ritter, 1980, 19,5 x 23,5, 420 p., br.
Réunion par l'auteur de textes consacrés à la peinture, écrits entre 1920 et 1980. Près de 200 illustr. coul. et noir.
- SOUPAULT Philippe. - *En joue I*, Paris, Lachenal et Ritter, 1980, 13 x 21, 224 p., br.
Rééd. d'un roman publié en 1925 aux éditions Grasset.
- Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922-1969). Tome 1 (1922-1939), texte d'André Breton, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain Vague - Eric Losfeld, 1980, 16 x 24, 1952 p., cart. sous jaquette illustr.
- VIRMAUX Odette et Alain. - *Artaud vivant*, Paris, Néo, 1980, 14,5 x 22, 352 p., br., nombreuses illustr. noir.
- VORONCA Ilarie. - *Lord Dunveen ou l'invisible à la portée de tous*, Genève, Eliane Vernay, 1977. Le tirage de tête comporte un burin original de A.E. Yersin.
Rééd. du livre publié en 1941 aux Editions de l'Ilot.
- VORONCA Ilarie. - *La Poésie commune*, introduction de Jean-Pierre Begot, Paris, Plasma, 1979, 14,5 x 21,5, 72 p., br.
Rééd. du recueil publié en 1936 aux Editions G.L.M.

II. - REVUES

ELLEBORE

- Directeur : Jean-Marc Debenedetti.
- N° 1 : 1^{er} trim. 1979, 42 p., 20 x 27,5, Eugenio Granell, Gérard Legend, Edouard Jaguer...
- N° 2 : 3^e trim. 1979, 64 p., 20 x 27,5, « L'objet magique » : TEXTES et IMAGES de Renée B. Bossaert, Jean-François Bory, Philippe Casella, Jean-Claude Charbonel, Philippe Collage, Jean-Marc Debenedetti, Gilles Ghez, Patrick Grainville, Jacques Jacob, Edouard Jaguer, Françoise Julien, Joseph Kurhajec, Marcel Lecourt, Marcel Lefrancq, Susan Masgrave, Christian d'Orgeix, Marie-Angèle Paradis, Alain Plouvier, Rikki, Guy Roussille, Fabio de Sanctis, Gérard Simoën, Valériano Trubbiani, Claude Viseux.
- N° 3 : 1^{er} trim. 1980, 32 p., 20 x 27,5, « Léthal... » : TEXTES et IMAGES de Bernard Atmani, Jean-Louis Beaudonnet, Philippe Casella, Philippe Collage, Robert Coover, Arthur Cruzeiro-Seixas, Pierre Dalle Nogare, Jean-Marc Debenedetti, Guy Duconnet, Anne Ethuin, Frédérique, Giuseppe Gallizioli, Giovanna, Gilles Ghez, Georges Goldfayn, Eugenio Granell, Edouard Jaguer, Françoise Jones, Françoise Julien, Saul Kaminer, André Laude, Marcel Lecourt, Philippe Longchamp, Geoffrey Marshall, Tatiana Mamonova, Milan Napravnik, Christian d'Orgeix, Laurent Pierre, Raul Perez, Joël Planque, Mireille Réléa, Rikki, Christian da Silva, Philip West.
- N° 4 : 4^e trim. 1980, 32 p., 20 x 27,5, « ... du réel » : TEXTES et IMAGES de Bernard Armani, Philippe Casella, Jean-Claude Charbonel, Andrea Colaianni, Jean-Marc Debenedetti, Frédérique, Gilles Ghez, Giovanna, Jean-Michel Goutier, Edouard Jaguer, Fran-

çoise Jones, Françoise Julien, Saul Kaminer, Gérard Legrand, Jean-Paul Letellier, Ladislav Novale, Christian d'Orgeix, Jean Orizet, Hans Meyer Petersen, Laurent Pierre, Rikki, Michel Roncerel, Pierre Sabourin, Luis Zarate.

FLAGRANT DELIT

Groupe Editions Marges Nancy.

Directeur: Michel Remy.

N° 1 : 1^{er} trim. 1978, 24 p., 14,8 x 21,2. Textes et illustr. du groupe Marges: Dominique Mespède, Michel Remy, Claude Petit-Pas...

N° 2 : mars 1979, 32 p., 14,8 x 21,2. Pavel Reznicek, Milos Sikora, Pavel Turnosky et le groupe Marges.

N° 3 : nov. 1979, 36 p., 18 x 21,2. Roman Erben, Milos Sikora, Petr Kral, Pavel Turnosky et le groupe Marges.

N° 4 : mars 1980, 42 p., 18 x 21,2. Marcel Baril, Petr Kral, Pierre Peuchmaurd, Pavel Reznicek et le groupe Marges.

PERISCOPE

N° 1, octobre 1980, revue-affiche 40 x 62, impr. au recto, textes et illustr. de Dominique Lambert.

L'ŒUF PHILOSOPHIQUE

Oasis Publications, Toronto. Collaboration internationale.

N° 1, mars 1980.

N° 2, juin 1980.

TERZOOCCHIO

Edizioni Bora, Bologne.

Directeur : Angelo Mazzei.

Collaboration internationale, textes en italien, français et anglais.

N° 7, janv. 1977.

N° 8, mai 1977.

N° 9, sept. 1977.

N° 10, janv. 1978.

N° 11, mai 1978.

N° 12, sept. 1978.

N° 13, janv. 1979.

N° 14, mai 1979.

N° 15, sept. 1979.

N° 16, janv. 1980.

NUMEROS SPECIAUX

LES CAHIERS DU DOUBLE

« Joë Bousquet », numéro spécial, auto 1980, 308 p., 16 x 24.

Présentation d'Hubert Juin, collaborations multiples, nombreux inédits de Joë Bousquet.

ELLEBORE

« Debenedetti. Peintures et statuettes », 4^e trim. 1980, 20 p., 19 x 27,5, couv. illustr. coul.

Textes de Bernard Atmani, Jean-Marc Debenedetti, Frédérique, Edouard Jaguer, Françoise Julien, Saul Kaminer, Jean Orizet, Rikki, Christian da Silva.

JALONS

« Ilarie Voronca », n° 2-3, 1978, 3^e numéro de la 2^e série, print. 1979, 45 p. dactylogr., 15 x 21.

Portrait de Voronca par Perahim, présentation de Jean-Paul Mes-tas, « L'amitié des choses », rééd. du recueil publié en 1937 aux éditions Sagesse; « Notes inédites 1944 »; bibliographie.

NON LIEU

« Benjamin Fondane », n° 2-3, 1978, 212 p., 16 x 24.

Numéro dirigé par Michel Carassou, études et témoignages par C.E. Rosen, Ovid S. Crohmalniceanu, Marina Vanci-Perahim, Roger Gilbert-Lecomte, Tristan Janco, Victoria Ocampo, Claude Ser-net...., textes de Benjamin Fondane, « Au temps du poème et

poèmes épars », recueil inédit, notice biographique, bibliographie, illustr. par Brancusi, Victor Brauner, Marcel Janco, Man Ray, Perahim...

« André Frédérique », n° 5-6, 1980, 196 p., 16 x 24.

Numéro dirigé par Patrice Repousseau. Texte de Claude Daubercies, témoignages de Pierre Barbaud, Georges Charbonnier, Chaval, Jean Chouquet, Aline Gagnaire, Edouard Jaguer, Henri Parisot, Philippe Soupault. Textes inédits d'André Frédérique et extraits de ses recueils publiés, bibliographie, illustr. par André Frédérique, Aline Gagnaire, Alice Halicka.

LE PONT DE L'ÉPÉE

« Harie Voronca », 0° 59, 1977, 80 p., 12,5 x 21,3.

Portrait de Voronca par Victor Brauner, rééd. de *Patmos*, recueil publié en 1934 aux Éditions des Cahiers libres, avant-propos de Tristan Tzara, Guy Chambelland, Yves Martin, Alain Simon.

REIMPRESSIONS DE REVUES

ACEPHALE

Coll. complète, 0° 1 à 5, juin 1936 à juin 1939.

Directeurs : Georges Ambrosino, Georges Bataille et Pierre Klossowski.

Réimpr. en fac-similé, préface de Michel Camus, Paris, J.-M. Place, 1980, 19 x 27, 120 p., relié demi-toile, plats illustr.

ALMANACH SURREALISTE DU DEMI-SIÈCLE

N° spécial de *la Nef*, 0° 63-64, mars 1950 (Editions du Sagittaire).

Réimpr. en fac-similé, Paris, Plasma, 1978, 14 x 22,5, 242 p., br.

LEGITIME DÉFENSE

Numéro unique, 1^{er} juin 1932.

Directeur : René Ménénil.

Réimpr. en fac-similé, préface de René Ménénil, Paris, J.-M. Place, 1979, 16 x 24,5, 40 p., relié demi-toile, plats illustr.

LITTÉRATURE

Coll. complète, 1^{re} série : 0° 1 à 20, mars 1919 à août 1921, 2^e série : n° 1 à 13, mars 1922 à juin 1924.

Directeurs : Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault.

Réimpr. en fac-similé, Paris, J.-M. Place, 1978, 2 vol. reliés pleine toile sous jaquette illustr., réunis sous emboîtement illustr.

Vol. 1 : 1^{re} série, préface de Philippe Soupault et Marguerite Bonnet, 15 x 23,5, 680 p.

Vol. 2 : Nouvelle série, préface de Jacques Baron, 19 x 23,5, 400 p.

LES LEVRES NUES

Collection complète, n° 1 à 12, avril 1954 à septembre 1958;

L'imitation du cinéma, numéro hors-série, été 1960; documents.

Directeur : Marcel Mariën.

Réimpr. en fac-similé, Paris, Plasma, 1978, 14 x 22, relié toile sous jaquette illustr.

LE MINOTAURE

Coll. complète, n° 1 à 12-13, février 1933 à mai 1939.

Directeurs : Albert Skira, E. Tériade.

Comité de rédaction (à partir du n° 10) : André Breton, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Maurice Heine, Pierre Mabille.

Réimpr. en fac-similé, Paris, Skira.

Tome 1 (1980), n°s 1 à 4, 25 x 32, 320 p., relié toile sous jaquette illustr.

Tomes 2 et 3 : à paraître.

NORD-SUD

Coll. complète, n° 1 à 16, 15 mars 1917 à octobre 1918.

Directeur: Pierre Reverdy.

Réimpr. en fac-similé, introduction et notes de E.-A. Hubert, Paris, J.-M. Place, 1980, 24 x 32, 288 p., relié toile sous jaquette illustr.

SIC

Coll. complète, n° 1 à 54, janvier 1916 à décembre 1919.

Directeur : Pierre Albert-Birot.

Réimpr. en fac-similé, avant-dire de Arlette Albert-Birot, documents joints : Programme des *Mamelles de Tirésias*, Paris n° 1, nov. 1924, Paris, J.-M. Place, n.e., 1980, 22 x 27, 508 p., relié pleine toile sous jaquette illustr.

Du fait de l'abondance de matière, les catalogues d'exposition seront recensés dans le prochain numéro de *Mélysine*.

TABLE DES MATIÈRES

OCCULTE-OCCULTATION

Robert KANTERS : Esotérisme et surréalisme .	11
Marc EIGELDINGER: Poésie et langage alchimique chez André Breton	22
Michel CARROUGES: La dynamique de l'occultation....	39
Jean BRUNO: André Breton et l'expérience de l'illumina- tion	53
Christine POUGET: L'attrait de la parapsychologie ou la tentation expérimentale	70
Françoise BONARDEL: Surréalisme et hermétisme	98
Jeanne-Marie BAUDE: Transparence et opacité dans la poésie d'André Breton " ...	117
Gloria ORENSTEIN: La nature animale et divine de la femme dans l'œuvre de Leonora Carrington	130
Michel OLLIER: Un roman initiatique: <i>Un Beau Ténébreux</i> de J. Gracq "	138
Suzanne LAMY: Le lexique « traditionnel» <i>d'Arcane 17</i> ..	152
	315

Pascaline MaURIER-CASILE : Mélusine ou la triple en phase; Fée, Lilith, Phé dans <i>Arcane 17</i>	175
Arturo SCHWARZ: Le langage des oiseaux	203

VARIETE

Willard BOHN : L'image surréaliste	211
Renée RIESE-HUBERT: Simulacre et mimésis	222
David WILLS : Sur l'œuvre surréaliste de Robert Desnos..	228
Michel HAUSSER: <i>Tropiques</i> : Une tardive centrale surréaliste?	238

REFLEXIONS CRITIQUES

Michel CORVIN: Le théâtre dada et surréaliste face à la critique	263
Dominique BAUDOUIN: Le surréalisme au Québec	280

DOCUMENTS

Inventaire des thèses	301
Michel CARASSOU : Bibliographie (1977-1980)	306

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 31 MARS 1981
SUR LES PRESSES DB
DOMINIQUE GUÉNIOT
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPOT LÉGAL : 1^{er} TRIMESTRE 1981
N° d'IMPRIMERIE : 540

« JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VERITABLE,
DU SURREALISME. »

A. Breton.

OCCULTE-OCCULTATION : En écho à cette injonction du *Second Manifeste du Surréalisme* et jouant sur tous les sens du mot, on explore ce territoire de l'imaginaire dont les contours tracent une ligne de faille à l'intérieur du surréalisme.

En guise d'introduction, Robert Kanters examine les relations constantes du mouvement avec l'ésotérisme; Michel Carrouges complète ses thèses bien connues par une « dynamique de l'occultation » et Françoise Bonardel, s'inspirant des travaux de Gilbert Durand, décèle la présence d'un hermétisme bizarrement occulté.

Mais le surréalisme est une pratique avant toute chose. A ce titre, il part d'une expérience, l'illumination, dont Jean Bruno détermine les formes, prolongées par une rencontre, dont Christine Pouget évoque les aléas, avec ce qui se veut désormais une science, la parapsychologie.

Et cette pratique se mue en poétique. Marc Eigeldinger la suppose analogue à une opération alchimique concrétisée par la métaphore; Jeanne-Marie Baudé la voit à l'œuvre dans les premiers poèmes de Breton, tandis que *qu'Arcane 17* use du vocabulaire de la Tradition (Suzanne Lamy) et entremêle une triple structure secrète que révèle Pascaline Mourier.

L'œuvre de Breton est ici privilégiée. Pouvait-il en être autrement, s'agissant de ce sujet ? Certains ont orienté l'enquête vers d'autres : Michel Ollier définit la nature initiatique d'un roman de Julien Gracq; avec Leonora Carrington, Gloria Orenstein pose au centre de la toile l'image de la déesse-mère et, revenant aux origines du surréalisme, Arturo Schwarz dévoile les préoccupations alchimiques de Duchamp.

Qu'il s'agisse, dans tous les cas, d'une démarche analogue plus que d'une adhésion profonde aux différents aspects de la pensée traditionnelle, nul n'en disconvient. Mais le propos était d'en analyser les produits, d'en montrer les transformations sur le plan du langage.

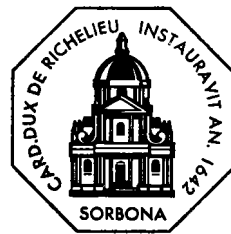
Une question demeure: y a-t-il un lien de causalité entre cette inclination ésotérique et l'occultation, à différentes reprises, du mouvement?

VARIETE : Sous ce titre quelque peu valéryen, nous publions des études de Willard Bohn, Renée Riese-Hubert, David Wills, Michel Hausser, qui devraient susciter la discussion.

REFLEXIONS CRITIQUES : Serrant les textes de près plus que l'actualité éditoriale, Michel Corvin s'interroge sur les conditions de possibilité d'un théâtre surréaliste, par essence opposé à l'occultation, et Dominique Baudoin évalue les études provoquées par le surréalisme au Québec.

Avec la mise à jour du répertoire des thèses, une documentation bibliographique, due à Michel Carassou, complète cette seconde livraison de nos cahiers.

Henri BEHAR.



PUBLICATIONS DE LA SORBONNE

Imp. Dominique Guéniot. Langres